

Univerzita Karlova v Praze
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

**OBSLUHOVAL JSEM ANGLICKÉHO KRÁLE: POROVNÁNÍ
ROMÁNU A FILMOVÉ REALIZACE**

I SERVED THE KING OF ENGLAND: COMPARISON OF THE NOVEL
AND THE CINEMATIZATION

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Josef Peterka, CSc.

Autorka: Vladimíra Koucká

Kladenská 543, Buštěhrad 27343

Obor: ČJ-D

Prezenční typ studia

Rok dokončení BP: červen 2009

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Praha

25. 6. 2009

Kauka

Poděkování

Děkuji Jiřímu Menzelovi za vstřícnost při poskytnutí rozhovoru, který mi byl důležitým zdrojem. A za velkou pomoc při psaní této práce děkuji svému vedoucímu Josefu Peterkovi, především za jeho cenné rady a připomínky.

Obsah

Úvod.....	6
Filmové adaptace	7
MENZELŮV ADAPTAČNÍ PŘÍSTUP	9
<i>Předloha</i>	9
<i>Filmové zpracování</i>	9
<i>Dřívější adaptace</i>	11
Rysy narativu	13
POSTAVY	13
<i>Jan Dítě</i>	14
<i>Pan Walden</i>	15
<i>Ostatní postavy</i>	16
<i>Neztvárněné postavy</i>	16
ČASOPROSTOR.....	18
<i>Prostor</i>	18
<i>Čas</i>	19
VYPRÁVĚNÍ	21
Textová rovina	23
ASPEKTY LITERÁRNÍHO DÍLA	23
FILMOVÝ SCÉNÁŘ.....	23
JAZYK FILMU A LITERATURY	23
KOMPOZICE	24
PSANÝ A MLUVENÝ TEXT VE FILMU	25
Významová rovina.....	26
ŘÁD OD HABEŠSKÉHO CÍSAŘE.....	26
SEZNÁMENÍ S LÍZOU	28
SIEGFRIED	28
HOTEL V LOMU	29
ZÁVĚREČNÁ SCÉNA	30
Recepce díla.....	32
FILMOVÉ RECENZE.....	35
JAK MENZEL (NE)OBSLUHOVAL HRABALA	36
HISTORIE JEDNÉ OSOBY A DOBY	39
Závěr	41
Seznam použité literatury	42
PRAMENY	42
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA	42

INTERNETOVÉ ZDROJE	44
Resumé.....	45
Summary	46
Klíčová slova	47
Přílohy.....	48

Úvod

V širokém světě literatury se často setkáváme i s jinými druhy umění, které s ní úzce souvisí. Může to být divadlo, film, hudba, malířství aj. Ačkoli měla v historii literatura často primát a dávala podněty ostatním, v moderní době již toto dominantní postavení ustupuje a ona naopak vnímá čím dál víc impulsů „zvenčí“. Proto jsem se v této své práci rozhodla věnovat pozornost dvěma zajímavým médiím – literatuře a filmu. Ačkoli se může zdát, že jde o oblasti někdy protichůdné, které mezi sebou zápasí o diváckou/čtenářskou přízeň a často tak publikum rozdělí na dva tábory, ráda bych poukázala na třetí diváckou skupinu, kterou tvoří ti, co si cení kvalit obou, a proto v jejich „rivalství“ vidí přínos.

Jak vyplývá z titulu této práce, budu se zabývat konkrétním románem a jeho filmovou adaptací, která vzbudila široký ohlas. Nastíním i celkovou problematiku adaptací obecně, ale mé závěry se budou vždy vztahovat k tomuto dílu. Především chci ukázat odlišnosti filmu a literatury a jejich specifika. Vedle formální roviny se zaměřím i na to, co tyto odlišnosti mohou ve výsledku znamenat a jakou mohou mít váhu v jejich konečném vyznění.

Budu se opírat jak o svoji vlastní čtenářskou a diváckou zkušenost, tak o názory svého okolí a širší veřejnosti. Cenným zdrojem pro mne byl i názor režiséra filmu pana Jiřího Menzela.

Filmové adaptace

S každou filmovou realizací, ať sebevíc úspěšnou, vystupují určité problémy, které úzce souvisí se specifiky filmu. Převedení literárního díla do audiovizuální podoby ve své podstatě znamená převyprávět příběh pomocí obrazů. Skrze ně působí na diváky svou vizuální stránkou (či audiovizuální) oproti literatuře, která je méně jednoznačná, pracuje více s významy a s charakterizační a popisnou stránkou díla, která je typická pro prózu. Ve filmu může být tato rovina z části nahrazena prací kamery či přímou charakteristikou (dialogem). Některé myšlenkové roviny původního díla tak musí být na obraze vyjádřeny explicitně či jinak – méně diktujícím způsobem (např. chováním a jednáním postav), avšak vždy tak, aby bylo zachováno původní dílo a přitom neztratilo svou „filmovatelnost“. Filmové postupy tak ve svém základě řídí formu literárním adaptacím.

Už volba předlohy může vypovídat o úrovni výsledného filmu. S technickým pokrokem se možnosti filmu rozvíjely, a tak i tvůrci mohli začít sahat po čím dál tím náročnějších dílech. Od základní formy filmové adaptace, spočívající v převedení postav, prostředí a děje (bez jakýchkoli úprav ze strany režiséra) na obrazovku, se začalo upouštět a místo toho se prosadil nový autorský subjekt – režisér, který začal se scénářem pracovat pouze jako s podkladem pro vlastní tvůrčí práci. Adaptace se stávaly filmovým i literárním přínosem. Díky tomuto uvolněnému vztahu předlohy a jejího ztvárnění vzniklo mnoho originálních filmů. Nelze říci, že se vždy jednalo o úspěch. Někdy byly filmy až příliš vzdálené své předloze a unikalo tak jejich sepětí s původním dílem a jejich smysl se často vytratil nebo velmi redukoval.

Zvláště ta literární díla, která se svou formou odchyľují od klasické literatury, se často nestávají předlohou pro zfilmování. Jsou to především díla veršovaná, jejichž forma ztěžuje přepis do literárního scénáře, díla výrazně lyrizovaná či příběhy s komplikovanou dějovou strukturou. Pro filmové adaptace jsou nejvhodnější kratší prózy (povídky, novely) s jednoduchou zápletkou, menším počtem postav atd. U složitějších děl musí režisér s látkou více pracovat, upravovat si ji a hledat různé varianty zobrazení, aby dovedl postihnout originál ve všech jeho typických aspektech.

Pokud tedy mluvíme o věrných adaptacích, je třeba zmínit tento faktor - filmového tvůrce (režiséra či scénáristu), který je určující složkou a ovlivňuje výsledný tvar filmu. Ačkoliv jeho role nespočívá ve zpřístupnění knihy čtenářům, ale pokouší se o vytvoření svébytného díla, přesto se stává jakýmsi pomyslným „filtrem“, který řídí stupeň zprostředkování. Z jeho pohledu pak vidíme konečný produkt. Stejně jako čtenář si i on při čtení formuje vlastní svět, jakýsi model, se kterým potom pracuje. Svým způsobem vnímá atmosféru, ztotožňuje se s postavami a ve své hlavě si vykresluje prostředí. Jde tedy, stejně jako u čtenářů, o subjektivní rys, který je součástí percepce

díla. Ve své konkrétní realizaci pak divákům prezentuje svoji představu a někdy i implicitně vnucuje své názory a postoje. Tato konkretizace se však může velmi odlišovat od čtenářského vnímání díla a může se s ním dostávat do ostrého konfliktu. Nemusí jít jen o stránku obsahovou či formální, ale s filmovou realizací může docházet k některým významovým posunům, které nejsou publikem přijaté. Jak říká Marie Mravcová:

„Zatímco slovo navozuje představu, filmový obraz ukazuje smyslově konkrétní realitu. Konkretizace pak představuje jeden ze základních aspektů i problémů filmového adaptování, způsobuje automaticky významové posuny, redukci významově ideové vrstvy předlohy, potlačení, ne-li popření její interpretační otevřenosti apod. Lidskou situaci, obsaženou v přejatém příběhu, může však film současně obohatit o antropologické kvality, umožnit její bezprostřednější spoluprožití (jde tu vlastně o přesazení do prostoru, jenž oplývá větším stupněm konkrétní reality).“¹

Některé posuny tak dávají přínos literárnímu dílu a působí velmi kladně. Jde například o filmové aktualizace, kterých se režisér záměrně (nebo i mimoděk) dopouští. Tyto nové významy oživují starší díla a dávají jim rys současnosti. Myslím, že zde je na místě připomenout např. dílo Nebezpečné známosti, které se v nových aktualizacích stále objevuje, a proto nás i po dvě stě dvaceti sedmi letech znovu oslovuje.

Krátce můžeme práci filmových adaptátorů rozdělit do několika kroků. Kromě výběru předlohy, která je již autorským činem, můžeme použít rozpracování podle Michala Horniaka²: Jde o výběr důležitých motivů, které vystihují a popisují myšlenkovou stránku díla, neboli *selekcí*, dále dílčí rozpracování těchto motivů do filmového scénáře (*amplifikace*), poté následuje převedení do audiovizuální podoby (*konkretizace*) a naposledy výše zmíněná *aktualizace*, čili hledání nových významů a souvislostí.

¹ M. Mravcová, str. 10

² L. Ptáček, Filmové adaptace v české kinematografii. In Panorama českého filmu

Menzelův adaptační přístup

Předloha

Tento román vznikl během velmi krátké doby, kdy byl autorem zaznamenáván na psacím stroji. Toto psaní proudem Hrabal osvětlil v několika rozhovorech, kde zdůraznil jeho spontánnost. I přes zdánlivě jednoduchý způsob psaní vytvořil Hrabal epicko-lyrickou koláž s množstvím motivů a do sebe propletených vyprávění s množstvím drobných epizod, spojených postavou hlavního hrdiny.

Anglický král, vedle své kompoziční složitosti, má další řadu vlastností, které se dají těžko přenášet na filmové plátno. Nejvýraznější je způsob Hrabalova vyprávění,

tzv. telling, kde je využito hlasu vypravěče, který se v Hrabalově próze stává téměř samostatným subjektem. Příběh tak není viděn shora či před našima očima jako na jevišti, ale je prožíván z pozice hlavního hrdiny a jím je reprodukován.

Další významnou stránkou tohoto díla je přítomnost lyrických momentů, hlavně v závěru knihy, kde próza směřuje k reflexivní lyrice. Tyto pasáže zpomalují tok textu a soustřeďují se na prožívání a hodnocení přítomnosti.

Nabízí se důležitá otázka – je tato kniha ve své podstatě filmovatelná? Vždyť největších kvalit dosahuje právě tím, že využívá všech specifik literatury, a tím se mimoděk již svou formou brání filmové realizaci.

Filmové zpracování

Menzelův přístup k předloze bychom měli spíše označit za interpretační, než doslovně adaptační. Již s výběrem tohoto rozsáhlého románu mu muselo být jasné, že s pouhým převedením děje do filmové podoby by dílo hodně ztratilo. Bylo třeba uchopit dílo v jeho celku a pokusit se ho interpretovat pomocí filmových kvalit.

Jiří Menzel si pro svůj záměr stanovil tři cíle. Prvním bylo neomezovat příběh na nějakou část, ale zobrazit ve filmu děj celého románu. To samozřejmě není plně možné, při sto dvaceti minutové délce filmu, a tak musel Menzel děj osekávat, krátit scény, menší epizody vypouštět a důležité momenty vtěsňovat do jednotlivých scén a volně je komponovat. Bohužel nevíme, jaký názor by na to měl Bohumil Hrabal. Jediné svědectví, které se dochovalo jen v doslovu ke knize:

„... tak ty události mě nutí, nechat text tak jak je v prvních záběrech a doufat, že jednou budu mít čas a odvahu text znovu smolit a přepracovávat k jisté klasičnosti a nebo – pod dojmem chvil a za

předpokladu, že bych mohl setřít tu první spontánnost obrazů, vzít na text pouze nůžky, a pod dojmem chvil vystříhat z něj ty obrazy, které odstupem času budou mít ještě svěžest. A kdybych na světě už nebyl, ať to udělá některý z mých přátel. Ať z toho sestříhají malou novelku nebo větší povídku. Tak!“³

Možná by tedy dodržení románového rozsahu nedoporučil, navíc když se jedná o filmovou realizaci. Je pravdou, že pro filmové adaptace je Bohumil Hrabal velmi nesnadný, zvláště na velké ploše, kdy se prolíná takové množství postav, motivů...

Druhým požadavkem bylo zachovat Hrabalovu poetiku. To dnes, kdy Hrabal již nežije, není jednoduché. Jiří Menzel velmi litoval, že se při psaní scénáře nemohl opřít o Hrabalovy rady:

„...a to bylo nejtěžší. Vždycky vyvolat jeho ducha nebo ptát se ho tam nahoře, co na to říká. Představit si, za všech těch scén a situací, co by asi tak on řekl na ten či onen nápad, to byla taková složitá partie, jako šach sám proti sobě.“⁴

Hrabalova poetika je něco, co se dá těžko popsat, ačkoli každý ví, jak Hrabal píše, a jeho texty pozná na první přečtení. Jeho poetika je velmi pestrá, vychází jak z jeho životních zkušeností, tak z příběhů reprodukováných, které jsou montovány pomocí koláže do textu, kde je jednotícím prvkem vždy nějaká postava či prostředí samo. Jde tedy o mnohvrstevnaté dílo, jehož styl je velmi komplikovaný. Dá se však něco takového převést i do obrazové podoby? Dokáže obraz vystihnout Hrabalův charakteristický styl psaní? Menzel se o to pokusil. Na závěry si počkáme do prozkoumání filmu z jednotlivých hledisek v další části. Nejdříve se však vraťme k záměrům Menzelova díla.

Posledním bodem, který si Menzel předsevzal, bylo: *Snažit se při tom, aby film byl srozumitelný i pro méně náročné diváky, zpřístupnit Hrabalův text těm, kdo knihu neznají. Z motivů knihy tedy sestavit souvislý a přehledný děj.*⁵ Zde se nejzřetelněji uplatnila režisérská aktualizace. Menzel interpretoval knihu tak, aby jí porozuměl každý. Nechtěl již tak dost složitý text ještě více komplikovat. Docílil tedy toho, co chtěl – zjednodušit děj tak, aby byl srozumitelný, ale zůstal v tom Hrabal?

³ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 204

⁴ J. Menzel, rozhovor, viz přílohy, s. 49

⁵ J. Menzel, *Poznámky k filmovému zpracování Hrabalova románu*, s. 1

Dřívější adaptace

Při psaní Anglického krále mohl Menzel vycházet ze starších zkušeností s adaptacemi Hrabala. Již v roce 1965 zfilmoval (spolu s ostatními autory mladé generace známé jako Nová vlna⁶) povídku Smrt pana Baltazara ze souboru Perlička na dně. Zde se poprvé pokusil zobrazit Hrabalovu každodennost. Dialogy jako by ustupovaly do pozadí před dějem závodu, ačkoli právě naopak charakterizují celé dění. Místo komentáře můžeme veškeré dění jen pozorovat jakoby mimochodem. Menzel se zde inspiroval němou filmovou groteskou, kterou využil i v Anglickém králi.

Prvním celovečerním filmem byly Ostře sledované vlaky (1966), na které se pělo mnoho chvály za stran filmových recenzentů, a naopak byl film velmi kritizován ze strany literárních odborníků. Přínosem bylo Menzelovo zacházení se složitou kompozicí předlohy. Retrospektivní a jinak odbočující pasáže spojil do prosté, lineární podoby⁷, spojené vnitřním monologem hlavního hrdiny. Menzel vystihl kombinaci protichůdných motivů, jako je tragika a směšnost, ale více kritizovány byly jeho příliš stylizované postavy, zejm. Miloš Hrma, jehož psychologická charakteristika nebyla ve filmu zcela pokryta.

Podobné kritice byly na jedné straně podrobeny i postavy Postřižín (1980), zejména Maryška. Odborníci neupírají Menzelovi jeho schopnost vystihnout obřadnost všedních momentů, ale jak v Postřižínách, tak ve Vlacích postrádají vyváženost k idylické a příkrášené stránce filmu, totiž krásu viděnou skrz její ošklivost. V tomto ohledu se Menzel vzdálil Hrabalově poetice, i když ne všichni viděli tento nedostatek jako to, co by mělo zastínit jinak uznávané kvality tohoto filmu.

Ve Slavnostech sněženek (1983) Menzel asi nejlépe vystihl poetiku Hrabalových textů. Ačkoliv šel na první pohled proti formě dané autorem, který vytvořil jednotlivé povídky, a spojil tyto příběhy do jednoho zástupného, záměr obou byl stejný. Podmalovat všechny děje jedním prostředím, které nese rysy všech povídek. Tomu byla přizpůsobena i charakteristika postav, která čerpala z více postav knihy a vytvářela osobu jednu. Došlo tak k významovému posunu, kdy se postavy odlišily od své literární předlohy.

Posledním filmem, i když natočeným o mnoho let dříve, jsou Skřivánci na niti (1969), kteří měli premiéru v devadesátých letech.

Ve všech filmech Menzel předvedl, že dokáže vystihnout okamžiky charakteristické pro dílo, ačkoliv jeho stylizace není dokonalá. Vždy si pomáhal zjednodušením příběhu tak, aby mohl více prostoru věnovat

⁶ V. Chytilová, E. Schorm, J. Jireš a J. Němec

⁷ A. J. Lihem, Žádný strach o Jiřího Menzela. s. 13

Rysy narativu

Postavy

Příběh jakéhokoli literárního díla nemůže existovat bez postav. Může se obejít bez časového a místního určení, ale ne bez alespoň jedné postavy, díky které se příběh naplňuje.

V Anglickém králi, bohatém na příběhy, se vedle hlavní postavy vyskytuje velké množství vedlejších. Často jde o epizodické postavy, které jsou jednou zmíněny, ale jsou zde i takové, kterým je věnován značný prostor. Všechny postavy jsou do příběhu zapojeny přes hlavního hrdinu, Jana Dítě, skrze jeho vzpomínky (babička) a zážitky během života. On se stává tím, kdo nás s nimi seznamuje a skrze něj se také na ně díváme. Někdy si tedy nejsme jisti jejich charakteristikou, jelikož jsou prezentovány ze subjektivního pohledu hlavního protagonisty.

Pro filmové ztvárnění bylo třeba tyto postavy velice redukovat. Některé zanikly zcela s nerealizovanými příběhy (Tonda Jódl, T. G. Masaryk) a role jiných byly sloučeny v jednu zástupnou, jak tomu bylo i ve Slavnostech sněženek. Je to například slečna Jaruška, která zastupuje všechny zkušenosti z návštěv u Rajských apod.

Ve filmu se však prostírá jiná problematika, než je výběr postav, a to je herecká konkretizace. Přímé herecké ztvárnění bortí hranice mezi čtenářskou a režisérskou představou. Jde o filmové specifikum, kde vnímání postavy čtenářem se často dostává do rozporu s hereckou realizací.

Rozdíl je také v charakterizaci samotných postav. V románu, jak jsem již uvedla výše, jsou postavy prezentovány skrze hlavního hrdinu. Nedožíváme se mnoho o jejich charakteru, názorech ani samotném vzhledu. Většinou se dovídáme jen mezi řečí, že Jaruška měla černé vlasy, že Líza byla stejně maličká jako Jan Dítě, který měl zase vlasy světlé jako sláma. Charakterové vlastnosti vyplývají z děje, činností postav aj. Takovéto jemné náznaky, které umožňují, aby si čtenář vytvořil vlastní obrazy lidí, jsou zde konfrontovány s reálnou představou. Za výběr herců je odpovědný režisér, za pojetí postav však už sami herci. I zde, mezi režisérem a hercem, může docházet k odlišnému pohledu na herecké ztvárnění.

Nyní se postupně podívám na jednotlivé postavy, pokusím se vyložit jak jejich roli v příběhu, tak se především budu zabývat tím, zda charakter filmových postav byl v souladu s postavami literárními, zda herecká konkretizace byla v daném případě přínosem či se dostala do významového rozporu s předlohou.

Jan Dítě

Největší změnou prošla sama hlavní postava. Románový hrdina prochází dobou od první republiky až po socialistické zřízení druhé poloviny dvacátého století. Po tuto dobu se vyvíjí, postupně získává zkušenosti, mění své postoje, až dochází do bodu, kdy se jeho pohled na vše předešlé obrací. Je to dlouhá cesta, o které si byl režisér vědom, že nemůže být fyzicky ztvárněna jediným hercem. Proto filmového hrdinu hráli herci dva. Kde by ovšem měl být ten předěl, kde roli mladého přebírá starší herec?

U románové předlohy takový zlom nenajdeme, příběh ubíhá stejnoměrně, bez výrazných změn v prostoru či čase. Režisér Menzel vytvořil tento přechod v době, kdy Jan Dítě opouští vězení pro milionáře (možná proto byl Dítě ve vězení patnáct let, aby zde mohl přiměřeně zestárnout) a vydává se do Šumavských hor. V kontextu času i prostoru šlo tedy o důležitou změnu. Tím, že Jiří Menzel vynechal množství míst, které hlavní postava za války i po ní navštívila, stalo se toto místo vhodným pro režisérův záměr. Diváci tak tuto změnu lehce přijali, avšak – nebyla i přesto moc výrazná?

Osobnosti obou herců se od sebe odlišují, působí to na nás, jako by jedna zobrazovala starý svět a druhá ten přítomný. Hrabalův vyprávěcí proud je zde zrušen a místo toho vznikají dvě výrazná ohniska, jejichž kontrast je rušen jejich vzájemným proplétáním.

Když trochu předběhnu událostem a podívám se na režisérský záměr, musím se ptát, zda Menzel porušil tento životní proud záměrně či ne. Pokusil se nám totiž ve filmu ukázat jiné pojetí – místo vývoje zobrazil výsledek. Pokud půjdeme po jednotlivých obrazech filmu a zaměříme se pouze na proměnu životních názorů Jana Dítěte, vyjde nám, že hlavní hrdina prošel touto změnou ve vězení, že si svůj životní názor zformuloval zpětně, ve vynucené izolaci, a ne postupně, během své dobrovolně zvolené samoty.

Věnujme se však charakteristice Jana Dítěte v jeho filmovém ztvárnění. V této roli se objevili herci Ivan Barnev a Oldřich Kaiser. Druhým faktorem ovlivňujícím pojetí hlavní postavy je herecká konkretizace, která je obzvláště složitá v pojetí dvou lidí. Když se podíváme do knihy, najdeme antihrdinu, malého pikolika, pro kterého je touha vyrovnat se ostatním lidem vším. Ačkoli se nedovídáme žádnou přímou charakteristiku této postavy, odvozujeme jeho vlastnosti z jeho chování a jednání. I přesto je jeho motivace často skrytá, zastíněná jeho subjektivním vnímáním světa. Jan Dítě je pro nás postavou – hypotézou⁸, se kterou, přes jeho etické úskoky, sympatizujeme. Máme ho rádi, i když je to kolaborant. Stále ho však, stejně jako to děláme u dětí, omlouváme, že to dělal neúmyslně, z lásky. Toto je charakteristika, kterou nám nabídl Bohumil Hrabal ve své knize. Když se pak Jiří Menzel rozhodl natočit tento film, rozhodl se, že snímek zpřístupní i lidem, kteří knihu nečetli. Vzal tak na sebe roli pomocníka diváků, který jim ukazoval, jak

⁸ D. Hodrová, ...na okraji chaosu..., s. 544

knihu nečetli. Vzal tak na sebe roli pomocníka diváků, který jim ukazoval, jak se na kterou postavu dívat, a který se nám snažil ukázat, jaké je opravdové etické vnímání postavy. Divákům pomohl – ale co čtenáři knihy?

Jiří Menzel zde vystoupil s vlastní aktualizací, všem nám jasně řekl, kdo jsme my – *my Češi nebojujeme*, a tak změnil charakteristiku postavy – hypotézy k postavě – definici.

Pan Walden

Výraznou postavou ve filmovém zpracování se stal pan Walden, jehož role byla oproti předloze výrazně posílena. V románu se tato postava vyskytuje pouze na začátku příběhu, a tak jde jen o postavu epizodickou, která v románu nedosahuje velkého významu. Ve filmu však nabyla jiné, důležitější role, a to jako zástupce literárního Zdeňka. Zdeněk se v knize objevuje v momentě, kdy končí zmínky o panu Waldenovi a doprovází ho pak jak ve vzpomínkách, tak v dalších setkáních po zbytek příběhu. Na tuto postavu se váže řada okolností (osobních i historických), které byly pro filmovou verzi (svou obsáhlostí) nerealizovatelné. Jeho roli tak převzal obchodní cestující firmy van Berkel, pan Walden.

„Třeba jeho kamarád, Zdeněk, který se tam prolíná a ke kterému se stále vrací. Já jsem nechtěl, aby hlavní hrdina měl výrazného protipartnera, protože ten by potřeboval daleko větší plochu. Proti tomu jsem rozšířil pana Waldena, i když se objevuje jen na začátku.“⁹

Díky svému povolání se dostává na různá místa, a tak se stává občasným společníkem Jana Dítěte. Dokonce v jednu chvíli přebírá roli vypravěče:

Tady v tomhle hotelu se kupují a prodávají celé ulice činžovních domů. Dokonce se tady prodával a prodal i hrad, hrad a dva zámky. Kupovali a prodávali se tady fabriky, honební revíry, generální zástupci tady sjednávali dodávku obálek pro celou Evropu. Sjednala se tady půjčka půl miliardy korun někam na Balkán. Prodali se dva vlaky munice. Všechno se šampaňským, ústřicemi, koňakem a slečnami.

Pro tyto dvě osoby jsou vytvořeny nové scény, které v knize pochopitelně chybí. Zdeňkovu roli však nepřevzal pouze ve funkci svědka, ale také přítele, který ho má rád i po všech okolnostech předešlých.

⁹ J. Menzel, viz přílohy s. 48

Ostatní postavy

Dalším důležitým protagonistou vyskytujícím se ve filmu je pan vrchní Skřivánek. Je součástí Dítětova osobního růstu, kdy se vypracovává v hotelu Paříž. Je jeho učitelem a velkým vzorem. Jeho role je dobře zvýrazněna v replikách, které Jan Dítě tlumočí Líze a které názorně ukazují vztah Jana Dítěte ke Skřivánkovi. Ačkoliv ve filmu nebyla ztvárněna epizoda s pokusem o sebevraždu, která jejich vztah asi nejlépe ilustruje, byl i tak ve filmu jasně zřetelný pohled Jana Dítěte na tohoto muže. Odlišností od knižní předlohy je jeho zřetelná filmová heroizace, např. v situaci, kdy pan se Skřivánek svěří Janu Dítětovi, že obsluhoval anglického krále, se mu za hlavou rozsvítí světlo.

Oproti předloze se pan Skřivánek vyskytuje i v dalších scénách. Je to poslouchání rádia a jeho následné zatčení za odpor proti nacistickému režimu. Jeho role tedy zároveň symbolizuje češství a vlastenectví a kontrastuje s chováním Dítěte. Není postavou historickou (reálnou), ale pouze tuto dobu charakterizuje.

Další postavy spojené s konkrétním prostředím, které se stávají jeho reprezentanty, jsou například pan Tichota, který je spjat s dobou první republiky, a Líza, která zase představuje válečné období.

Často se ve filmu vyskytují postavy, které jsou vytvořeny z několika jiných předloh románu či postavy vzájemně se doplňující. A tak slyšíme od profesora francouzské literatury repliky Tondy Jódla, že *lidé jsou potomstvo zlé a blbé a zločinné* i repliky požívačného generála: *Tohle já nemůžu jíst, asi jsem přechodil rakovinu a mám žaludeční vředy, mám pryč játra a určitě ledvinový písek. Mám dobrý srdce, pajsš, dobrý nohy, povídá doktor, takovýho šedesátníka, že neviděl, můžu tady být do devadesáti.*

Neztvárněné postavy

Mnoho drobných postav bylo z předlohy vystřiženo, ale vedle nich se vyskytují i důležitější postavy, které se ve filmovém zpracování neobjevily.

O postavě Zdeňka jsem již mluvila. Ve stejné době, v hotelu Tichota, je Jan Dítě svědkem návštěvy prezidenta Masaryka. Jak uvedl Jiří Menzel, postavu do filmu nezařadil záměrně, protože by moc zatížila děj a upřela by pozornost jinam¹⁰.

Poslední postavou je Dítětův syn Siegfried. Jeho role v románu byla důležitá i pro poválečné období, kdy se Jan Dítě zbavoval černých vzpomínek na válku. Siegfried byl tedy postavou symbolickou, trestající, *vbíjející hřebíky do hlavy* Jana Dítěte. Ve filmu je neexistence této postavy nahrazena ironickou větou *...protože se nám přes všechny pokusy nepodařilo, aby mohla*

¹⁰ J. Menzel, viz přílohy s. 50

darovat führerovi nového germána...., která zároveň vyjadřuje distanci hlavního hrdiny od tohoto záměru.

Ve snímku nám tato postava nechybí, možná i z důvodu, že poválečná doba je zde podána velmi zkratkovitě a záhy přijde rok 1948 a děj se opět posouvá dále.

Casoprostor

Prostor

Další rozsáhlou složkou příběhu je prostor. Spolu s postavami jde o základní vizuální prvek, který divák vnímá. Tak již na první pohled vidíme rozdíl mezi prostorem v knize a filmu. Románová dějiště jsou pro nás zcela neznámá. Jako čtenáři si ucelujeme jeho představu pouze z těch informací, které nám postavy či vypravěč předávají. Nikdy se nedozvídáme víc, než co zároveň vidí Jan Dítě. Zvláště se vyhýbá přímému, objektivnímu popisu, pokud se v knize popis prostředí nachází, vychází to z jeho dojmu či z dějové podstaty vyprávění. Naproti tomu ve filmu vidíme konkrétní prostor včetně různých doplňků a detailů, které se v knize objevit nemusí. Subjektivní popis zde tedy zcela chybí a místo toho je prostor snímán kamerou. Tato prostorová konkretizace může být u filmu výhodou i překážkou (v případě, že prostor je záměrně utajován apod.). Jiří Menzel v našem rozhovoru uvedl, že prostor mu byl pomocníkem k oživení děje a zvýšení divácké přitažlivosti.

„Snažil jsem se aby, ne přímo aby se lišily ty kapitoly, ale ty jednotlivé epizody jeho života, aby se lišily i výtvarně. Aby ta první část na tom malém městě, aby byla jiná než ta druhá část v hotelu Tichota a ta třetí část v hotelu Paříž. (...)já jsem si říkal, tenhle film nemá žádnou atraktivitu, nejsou tam žádné honičky, žádné střilečky, nic takového, možná že bude atraktivní, když ty scény budou rozmanité, každá bude mít jiný charakter, jinou barvu.“¹

Základní a na první pohled viditelnou změnou zde byla velká redukce dějišť oproti předloze. Některá z nich vymizela primárně se zánikem postav či zápletek (Lidice či les na okraji Prahy, kde se Jan Dítě rozhodl spáchat sebevraždu), jiná vynechal Jiří Menzel záměrně. Mnoho míst však lze těžko vynechat, protože jsou vázaná na konkrétní čas, nebo lépe dobu příběhu. Jsou to především dějiště, která jsou těsně spjata s historickými obdobími jako první republika, protektorát a doba komunismu. V knize jsou zastoupena i některá známá místa jako hotel Paříž v Praze, Lidice, kněžský seminář ve Svatém Janu pod Skalou aj.

Ale co s množstvím dějišť ve filmu? Z hlediska filmové srozumitelnosti nelze zahrnout tolik míst do jednoho filmu (pokud nejde o dokumentární film). Z hlediska knihy to problém není, jelikož autor má libovolný počet stran, na kterém příběh vytváří a může tak své postavy zavést do mnoha různých míst. Stejně tak to bylo i v *Anglickém králi*, kde hlavní hrdina procestoval velkou část Čech, pobýval v Chebu, Praze i na Šumavě. Ve filmu by ale časté střídání prostoru působilo rozbíhavě a pro příběh neefektivně,

¹ J. Menzel, viz přílohy s. 50

protože by ho rozbíjel na spoustu malých epizod, kde by se diváci stále a znovu seznamovali s novými místy a příběh by tak mohl být vážně potlačen.

Na tomto místě přišel Jiří Menzel na nápad, sloučit některá místa v jedno. Je to především případ hotelu Tichota, kde je spojen prostor několika dějišť: prvorepublikový hotel, středisko chovu nových Němců, posléze vojáků postižených ve válce a nakonec Dítětovým vlastním hotelem. Toto pojetí prostoru velmi dobře zachycuje časoprostor díla, kdy se děj cyklicky, v různé době, vrací do stejného místa s důrazem na posun v ději.

Dalším zhuštěním prostoru je oblast Šumavy a Dítětových brigád. Byly zde sloučeny dva různé prostory, které však v příběhu plnily stejnou významovou úlohu. Menzel zde spolu s prostorem sloučil i postavy a vytvořil tak jednu prostorovou montáž.

Největší změnou v pojetí prostoru byl podle mého názoru vlastní hotel Jana Dítěte. V knize se dočítáme o originálním hotelu V lomu, plném světla a atrakcí - naproti tomu je tento filmový hotel zcela pozměněn. Opět je tu využit hotel Tichota, který se však díky blízkému popisu Lomu se čtenářskou představou velmi rozchází.

Čas

Příběh se v obou případech odehrává zhruba po dvě třetiny dvacátého století a zachycuje život jedné osoby. Kniha detailně popisuje všechny události během jeho života. Tyto časové změny úzce souvisí s prostorem, který posouvá příběh.

Velkou změnou oproti předloze v pojetí času se stalo rozdělení chronologického řazení životních událostí do dvou linií. Těžiště děje tak bylo přesunuto ke starému Dítětovi, který vypráví předchozí děj pomocí retrospektivních projekcí, které se prolínají s druhou časovou osou.

V kratším filmovém ztvárnění navíc došlo k časovému posunu, kde některé děje zaujímají delší čas než je tomu v knize, nejspíše z nutnosti vyplnit čas chybějících epizod. Jak uvádí Jiří Menzel, linii života hlavní postavy viděl jako nosnou, a proto ji zahrnul v celém rozsahu:

„...oblouk lidského života od naivního kluka až přes hajzlika, darebáka v tom životě (co všechno prováděl), až k tomu smířenému staršímu pánovi v horách. To je klenba, která se musela zachovat i za tu cenu, že jsme museli velice opatrně vybrat ty důležité scény, které byly pro knížku charakteristické, ale přitom zachovali celý život.“¹²

¹² J. Menzel, viz přílohy s. 48

Tomuto záměru se ale vymyká závěr filmu, který oproti předloze nekončí smrtí hlavního hrdiny. Děj je zde nedoveden do konce a končí návštěvou pana Waldena, u kterého to jednou všechno začalo.

Výhodou filmu je snazší práce s časem. V místech, kde je literatura odkázaná na popis těchto změn (např. vyličení příběhem), film spíše využívá techniku rychlého střihu, se kterým se v literatuře setkáváme málo. Kdyby film postupoval podle líčení časových přechodů knihy, mohlo by to velmi narušit jeho celkovou kompozici a scény by navíc byly samoučelné a nudné. Tak se mohou od sebe oddělit i velmi odlišné scény v malém časovém horizontu.

V Anglickém králi byla tato vlastnost využita např. u souběžnosti více dějů probíhajících ve stejném čase. Zde uvádím scénu přezkoumávání pohlavní způsobilosti Jana Dítěte u úřadu pro ochranu německé krve:

„A já jsem najednou viděl na tu dálku ty zprávy z novin, jak ten samý den, zatímco Němci střílejí Čechy, tak já si tady hraju s přirozením, abych byl hoden toho moci se oženit s Němkou. Najednou na mne přišla hrůza, že tam jsou popravy a tady já stojím před doktorem s přirozením v hrsti a nemohu dosáhnout erekce a nabídnout pár kapek spermatu.“¹³

Ve stejné scéně filmu je Jan Dítě zobrazen samotný v místnosti, kde rozhlas hlásí jména popravených mužů. Najednou přichází střih a my vidíme mladé muže, kteří vylézají z nákladního auta a ve stejném okamžiku vidí připravené rakve a popravčí četou. Film tak dovedl vizuálně popsat představu hlavní postavy a tím ji více zpřítomnit.

¹³ B. Hrabal, Obsluhoval jsem anglického krále, s. 125

Vyprávění

Základní otázku, kterou si režisér Jiří Menzel jistě musel na počátku klást, je, jak bude příběh vypravován. Literární předloha je čistě epický text, který je plný příběhů vyprávěných hlavní postavou. Tuto formu narace nazýváme telling, kdy je text reprodukován slovem. Je to charakteristický rys tohoto díla, a proto je její převedení do obrazu (showing) obtížné.

Jiří Menzel, přestože hodně pracoval s vizuální stránkou, se snažil telling zachovat. Projevilo se to v promluvách vypravěče (ve filmu Jan Dítě), který vypráví předchozí děje (minulost) a komentuje je skrz vnitřní monolog (přítomnost). Tím se však pozměnila role vypravěče ve filmu. Hrabalův vypravěč je vypravěč personální. Slovy F. K. Stanzela¹⁴ bychom mohli říci, že vnímání „vyprávějího já“ a „prožívajícího já“ je téměř totožné. Ačkoliv vypravěč románu se otevřeně přiznává k tomu, že příběh vypráví s časovým odstupem, co nejméně ho komentuje a my se tedy nedozvídáme o nic víc, než ví hlavní hrdina v dané chvíli (kromě pasáže na str. 114: *...ale nevěděl jsem a ani jsem vědět nemohl, že ty pozdravy patřily jen a jen Líze a mne že jen přehlíželi...*).

Naproti tomu vypravěče ve filmu můžeme označit za vševědoucího, který navíc předešlý děj komentuje, jako například ve scéně, kdy se starý Dítě dívá do zrcadel a předešlý děj hodnotí:

„Dívám se na sebe, a čím víc se na sebe dívám, tím víc se lekám. Tak se lekám, jako bych byl u někoho cizího, žaloval na něj i úspěšně hájil. Dívám se na sebe a je mi z toho pohledu špatně.“

Tito vypravěči se tedy od sebe odlišují po stránce psychologické. Jeden je svědkem a druhý průvodcem.

Přestože se perspektiva pohledu ve filmovém zpracování často mění (dáno specifiky filmu – dialogy apod.), tak se režisér Menzel snažil základní pohled hlavního hrdiny zachovat.

„Tam nešlo o to, natočit tu knihu podle toho, jak to pan Hrabal napsal, ale tak, jaký pocit má divák, když to čte. Například, když ten chlapec přijde poprvé do hotelu Paříž, tak jeho očima jsem se musel dívat na pana Skřivánka a na tu krásu té restaurace. A o tohle nám hlavně šlo – jaksí vizuálně popsat to, co pan Hrabal dovedl popsat, jen to, co se odehrává v jeho hlavě.“¹⁵

¹⁴ F. K. Stanzel, Teorie vyprávění, str. 184

¹⁵ J. Menzel, viz přílohy s. 49

Můžeme zde ještě připomenout scénu, kde si Dítě coby pikolo prohlíží lokál hospody skrz prázdnou sklenici či když starý Dítě sedí v místnosti a dívá se do zrcadel.

Dalším významným rysem obou děl je jejich rytmus. Předloha využívá řečového proudu, který je díky své spontánní hovorovosti i pestrému obsahu stále v pohybu. Poměr mezi zpomalováním (scény, popisy, úvahy) a zrychlováním (sumarizace, elipsa) je rovnovážný a příběh tak ubíhá rytmicky dál a dál.

Film si nemohl s řečovým proudem vystačit a využil vlastní kódy filmového jazyka, které posílily dynamiku příběhu. V Anglickém králi se tato dynamika projevila především v častém střídání časových linií. Zrychlování a zpomalování tempa vyprávění bylo zvýrazněno audiovizuální stránkou, která je specifická pro film. Hned na začátku je využito prvků staré němé grotesky. Hovor je nahrazen svižnou hudbou v pozadí. V některých případech je scéna i technicky zrychlována, stejně tak, jako je tomu při popisu dlouhých příprav hostiny pro habešského císaře, kde opět hudba udává svižné tempo vyprávění. Audiovizuální stránka zrychluje tempo, tempo vyprávění zůstává stejné.

Oproti tomu jsou ve filmu zastoupeny i pomalé pasáže. Některé zastupují popis (dívka při vizitaci burziánů na otáčecím stole), kde je utlumen hovor (dialogy i monolog vypravěče) a vše je řečeno pouze hudbou a obrazem. Jiné části vyjadřují reflexivní složku příběhu. Jde především o vzpomínky a úvahy v druhé linii v rámci vnitřního monologu hlavní postavy.

Textová rovina

Aspekty literárního díla

Každé literární narativní dílo můžeme rozdělit na několik základních složek, které se dají samostatně zkoumat. Podle Shlomith Romon-Kenanové¹⁶ můžeme tyto části narativu nazvat – příběh, text a vyprávění. Při filmových adaptacích se nejčastěji přejímá příběh, který je transformován do nového média. Tím se pozměňuje i vyprávění, jehož prvky jsou převedeny do filmového jazyka. Nejvíce se však pracuje s textem, jehož struktura a funkce je zcela pozměněna.

Filmový scénář

Režisér při tvorbě filmu samozřejmě vychází z textu literární předlohy, ale ve filmovém scénáři se přístup k textu mění. Zatímco originál je uměleckým textem, kde slova jsou nositeli estetické funkce, ve filmovém scénáři jde především o jinou funkci, a to informační. V obou případech je pozornost zaměřena k estetické funkci – kniha již svým stylem psaní, filmový scénář kombinací různých textů – odborných (detaily scén), prostě sdělovacích (popisy scén), uměleckých (dialogy).

Prvním úkolem při psaní scénáře je načrtnout příběh. Tomuto prvnímu scénáři se říká literární a odpovídá tomu, co bude natáčeno. Obsahuje i dialogy postav, které mohou i nemusí odpovídat originálním dialogům. Režisér zde tedy volí, co bude řečeno slovy a co obrazem.

Druhým typem scénáře je technický scénář. Často neobsahuje souvislý text a omezuje se na slova či fráze. Z hlediska literární předlohy jde o dekompozici původního textu a jeho rozčlenění na jednotlivé scény. Každá scéna obsahuje informace časové, prostorové a technické (typy záběrů, jejich délka a počet) a popisuje rovinu audiovizuální. Obsahuje informace nejen o tom, co divák vidí, ale také, jak to vidí. Technický scénář zachycuje způsoby transformace původního díla do nového média, kdy všechny části příběhu (vyprávění, popisy, charakterizace postav aj.) popisuje filmovým jazykem.

Jazyk filmu a literatury

Teorie filmu mluví o filmovém jazyce, který je významovou obměnou jazyka literárního. Stejně, jako je jazyk literatury nástrojem pro dorozumívání se autora se čtenářem, je filmový jazyk prostředkem komunikace mezi filmaři a diváky.¹⁷

¹⁶ S. Rimmon-Kenanová, Poetika vyprávění, str. 11

¹⁷ E. Andrikanis, S. Kondakov, Jak se točí film, str. 40

Někdy je filmový jazyk přirovnáván k jazyku přirozenému, jehož složky plní podobné funkce. Tak například základní jednotkou je záběr, který v literatuře odpovídá slovu, nebo také větě.¹⁸ Výše nad záběrem stojí scéna, nad ní sekvence atd. Interpunkce je představena momentem – prolínačka je čárkou, zatmívačka je naopak tečkou. Toto naznačení je však pouze názorné a neodpovídá skutečnému dělení textu.

Co se tedy dozvídáme z filmového jazyka? V technickém scénáři je rozvržena vnější kompozice díla (scény, sekvence...), pohyby kamery, které naznačují prostorové vnímání, ale také perspektiva pohledu postav, scénická hudba a zvuky, které podtrhují atmosféru scén (charakterizují čas i postavy) a další technické parametry.

Kompozice

Vnější kompozice dává filmu tvář. Vnitřní kompozice propojuje jednotlivé části filmu a tím drží pohromadě příběh. U literární předlohy jsou vnější kompozicí kapitoly, které mají vlastní titul a jsou uvozeny replikami *Dávejte pozor, co vám teďka řeknu a Stačí vám to? Tím dneska končím*. Ve filmu je tato uvozující věta nahrazena sloganem *Moje štěstí bylo vždycky v tom, že mě potkalo nějaké neštěstí*. V této změně leitmotivu můžeme spatřovat několik důvodů. Za prvé je to změna tellingu v showing, který původní repliku narušuje. Diváci nyní příběh sledují, nemají ho slyšet, ale vidět. Druhým důvodem je změna vnější kompozice. Původní replika rozdělovala příběh na pět částí – ve filmu šlo o jeden krátký celek, a tak by replika předlohy strukturu díla rozbíjela na části.

Režisér obohatil vnitřní kompozici díla bohatým střihem (spíše můžeme říci montáží¹⁹). Jde především o množství repetitivních detailů (dívání se do zrcadla, nastavování tváře dešti či padajícím mincím a mnoho dalších), které zajišťují jemné přechody mezi časovými liniemi (prolínačka), a variací stejného motivu (např. motiv podávání bankovek versus podávání chleba panu Waldenovi do jedoucího vlaku). Rozdíl kompozic ve filmu a v románu je tedy v tom, že román, využívající toku představ, má vnitřní kompozici volnější, zatímco film ji má viditelněji strukturovanou. Dobře je to vidět ve výběru informací, které na sebe starý Dítě prozrazuje tak, aby tím zároveň ilustroval chronologickou posloupnost první linie.

¹⁸ James Monaco (2004) poukazuje na to, že slovo nemůže být synonymické se záběrem, jelikož záběr zabírá čas a podává více vizuálních informací.

¹⁹ J. Monaco (tamtéž) rozlišuje střih od montáže. Zatímco Střih je v jeho pojetí pouhé oddělení jednoho záběru od druhého, montáž je tvůrčím činem spojování záběrů.

Psaný a mluvený text ve filmu

Ačkoli ve filmu jde především o dívání se na obrazy, tak i přesto si uchovává některé prvky psaného textu. Jsou tím diegetické a nediegetické texty - titulky a nápisy. Přestože titulky k filmu se nepovažují za diegetickou součást filmu²⁰, mohou nést i některé jeho rysy. V *Anglickém králi* šlo např. o scénickou hudbu a rytmus zobrazování titulků.

Zajímavější jsou však nápisy vyskytující se ve filmu. Některé z nich jsou komentované, jako např. nápis na hotelu Tichota *Hotel Tichota*, některé však komentáři unikají, přestože nesou důležitější význam, a tak mohou více působit na diváka. Faktické údaje udávají nápisy na hotelech a restauracích či ve městech. Říkají nám ale i něco bližšího k politické situaci dané doby. Za první republiky jsou nápisy dvojjazyčně, česky a německy (jako nápis na vlakovém nádraží), ovšem za protektorátu se mění na německé a až poté české (vyhlášky). Atmosféru doby nejvíce vystihují novinové nápisy při zkoušce pohlavní způsobilosti Jana Dítěte (*Padlí velezrádci po zásluze popravení*).

Stejně tak se atmosféra doby promítá i do jazyka mluveného. Za války mnoho lidí mluví pouze německy (čeština je překládána do titulků). Z rádia i z filmu je slyšet němčina. Jazyk zde tedy vystihuje dobu.

²⁰ Petr Mareš (Text a komunikace, str. 89) odlišuje diegetické nápisy a titulky. Mezi titulky řadí titulky promluvové a dále titul, motto, dedikaci aj.

Významová rovina

Dalšími změnami, ke kterým vedle již zmíněných změn formálních dochází, jsou změny významové. K takovým posunům ve smyslu díla může docházet při špatném pochopení smyslu původního díla, či při jeho špatné interpretaci. Akt filmové konkretizace může vést k podceňování smyslu některých složek díla²¹ a tím oslabovat jeho vyznění, či jeho smysl posunovat do nových rovin. Tyto posuny mohou být minimální, ale také tak výrazné, že zcela popřou původní záměr adaptovaného díla. Zde se však častěji jedná o autorský záměr, kterému se poté přizpůsobuje i žánr díla. Původní dílo je tak transformováno do grotesky, hororu, dobrodružného či filosofického filmu, v závislosti na tom, který aspekt originálu chtěl autor vytknout.

Zůstaneme-li však u věrných adaptací, jejichž cílem je na původní dílo navázat, či ho pouze reflektovat novými postupy, můžeme soudit, že v případě těchto významových změn je autorský záměr vyloučen a k posunům dochází právě jejich špatnou (či nepřesnou) interpretací. Podle Roberta Ingardena s ní může souviset fakt, že literární dílo v jeho konkretizaci nemůžeme postihnout celé a že jde vždy jen o perspektivní zkratku.²² Tento fakt se zdá být pro *Anglického krále* určující. Již v předchozích oddílech jsme narazili na to, že jedním ze zásadních problémů adaptování tohoto díla, je jeho obrovská epická šíře. Bylo tedy nezbytné omezit se na „pouhý“ výběr částí, které jsou obsaženy ve filmové podobě.

Abychom zjistili, zda došlo ve filmové konkretizaci k posunům ve smyslu díla, je třeba jít po celém díle, zastavit se na místech, která se rozcházejí s předlohou, a pokusit se tyto změny interpretovat. V tomto případě se to bude dotýkat jak míst filmově upravených, tak těch do filmu nezařazených. Jednotícím prvkem nám zůstane hlavní hrdina Jan Dítě, jehož význam je základem knihy.

Řád od habešského císaře

První případ, na který narazíme při zhlédnutí filmu, je hostina pro habešského císaře v hotelu Paříž a s tím související získání řádu. Na tomto místě dochází poprvé k výraznější úpravě oproti knize. Zrekapitulujme si nejprve, jak je situace popisovaná v knize a jak ji líčí film.

„...generálové obou armád si vyměňovali řády, navzájem se dekorovali, a vládní radové si připínali hvězdy na fraky k boku, hvězdy a šerpy přes prsa, které dostali od císaře, a já, ten nejmenší, zničehonic jsem byl vzat za ruku a odveden ke kancléři císařství,

²¹ Ať tím již myslíme podcenění celkového významu, či smyslu postav, prostředí nebo některých scén, které jsou klíčové pro správné pochopení.

²² R. Ingarden, *Umělecké dílo literární*, str. 301

stiskl mi ruku za vzornou obsluhu a připnul mi hodností sice nejmenší, ale na velikosti ten největší řád s modrou šerpou za zásluhy o trůn habešského císaře, a já jsem ten řád měl připnutý na klopě fraku s modrou šerpou přes prsa, klopil jsem oči a všichni mi to záviděli, a jak jsem viděl, tak nejvíc vrchní z hotelu Šroubek, který vlastně měl ten řád dostat, já podle jeho očí bych mu jej byl nejraději dal, protože už měl pár let do penze, snad na tohle jen čekal, protože s takovým řádem by se dal otevřít hotel někde v Podkrkonoší nebo v Českém ráji, hotel U řádu habešského císařství, ale novináři a reportéři si mne vyfotografovali a zapsali si moje jméno, a tak jsem chodil s tím řádem a modrou šerpou...“²³

Ve filmu však tato situace vypadá zcela jinak. Po hostině jsou všichni číšníci a ostatní personál nastoupeni v hale a řád má být udělen panu vrchnímu Skřivánkovi. Jan Dítě si však všimne, že císař na vrchního nedosáhne, pomalu se sníží, a tak získá šerpu on...

Jaký význam nese scéna původní a scéna filmová? V knize je Jan Dítě vyznamenán bez větších zásluh, ale je to on, který ji právoplatně obdrží, a tudíž jakékoli námitky nejsou namístě. Ve filmu však šerpu získá Istí na úkor svého učitele pana Skřivánka. To by v knize bylo zcela nemyslitelné, především z důvodu, že Skřivánek byl pro Dítěte takovou autoritou, že se kvůli ztrátě jeho důvěry odhodlal spáchat sebevraždu!

Zajisté filmová úprava zvýrazňuje Dítětovu schopnost přizpůsobovat se jakékoli situaci, ale zároveň tím situaci zachránit.²⁴ Na druhou stranu zde však jeho morální charakter upadá. A jaké jsou důsledky tohoto činu? V knize pokračuje příběh dál, líčí problémy se ztracenou lžičenkou a o řádu se mluví až v souvislosti se šéfem hotelu Paříž:

„Ale šéf mi nikdy neodpustil to, že jsem dostal ten řád a tu šerpu přes prsa, a tak se na mne díval, jako bych nebyl...“²⁵

Ve filmu tato situace dále rozvíjena není. Nese význam jen ona sama bez záměrně naznačeného vztahu k dalším událostem. Můžeme tedy mluvit o významu zástupném, kdy tato scéna symbolicky zaštiťuje všechny knižní momenty, kde je Dítě zobrazován ne jako ten, který je ve vleku událostí, ale jako jejich původce.

²³ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 104

²⁴ Stejně tomu tak je i v románu, kdy jako jediný obsloužil habešského císaře.

²⁵ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 108

Seznámení s Lízou

Stejně tomu tak je i v případě Lízy. Jejich náhodné seznámení v biografu je nahrazeno Dítětovou pomocí, kdy jí čeští studenti násilně stáhli bílou punčochu. Podívejme se na popis této scény v knize:

„...a tak jsem jednou v biografu šlápl nějaké ženské na botičku a ona začala německy, a já jsem se jí německy omluvil, a tak jsem vyprovodil tu ženskou, která byla pěkně oblečená, a abych se jí zavděčil, že se mnou mluví německy, tak jsem jí řekl, že je to hrozné, co dělají Češi s ubohými německými studenty, že jsem na vlastní oči viděl, jak na Národní třídě jim strhali z nohou ty bílé punčochy, že servali ze dvou německých studentů hnědé košilky.“²⁶

Zatímco v knize je strhávání bílých punčoch popisováno jako vnější okolnost, něco, co odpovídá situaci v tehdejší době, ve filmu se Jan Dítě stává aktérem tohoto děje. Pro vykreslení doby je filmové ztvárnění plastičtější, a můžeme říci, dokonce efektivnější, protože více situací knižních je nahrazeno jednou jedinou. Podle mého názoru je zde perspektivní zkratka použita velmi vhodně.

Při rozhovoru s panem Menzelem mi pan režisér popsal ještě jinou variantu pro vyličení této scény. Zde cituji:

„A tam jsem měl udělat to, že tu holku přepadnou čeští kluci a Dítě se přibližuje, nevšímá si toho, ale oni uvidí policajta a utečou. A Liza nevidí policajta, ale vidí Dítěte a myslí si, že ti kluci utekli před ním. A to by bylo daleko silnější, protože on by byl v jejích očích hrdina, ale přitom proto nehnul prstem.“²⁷

Jiří Menzel zde chtěl zvýraznit jednu z charakteristik protagonisty. Musíme si zde ale nutně položit otázku, zda by tímto zvýrazněním nedošlo k nežádoucímu oslabení jiných aspektů. Uplatněná verze mi tedy přijde vhodnější, protože ukazuje rozmanitost (či problematičnost) Dítětova charakteru.

Siegfried

Dalším takovým místem, které postihuje významovou stránku díla, je Dítětovo otcovství. Jak už jsem zmínila, jeho syn Siegfried do filmu zařazen nebyl. Tato postava, postižený syn, se narodila z manželství Dítěte s Lízou. Je ironií osudu, že Dítě, uznaný úřadem pro ochranu německé krve a cti za

²⁶ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 109

²⁷ J. Menzel, viz přílohy s. 52

schopného „důstojným způsobem oplodnit německou dívku“, přivede na svět dementního syna. Hlavní hrdina se v knize přiznává k chladnému vztahu k Siegfriedovi, kterého označuje jako „hosta“. Na druhou stranu je pyšný na jeho radost z bomb, které padají na německá města, stejně jako padají Siegfriedem zatloukané hřebíky do podlahy. Tato postava má v příběhu důležitý význam. Siegfried je, jak již bylo zmíněno výše, postavou symbolickou, která zpečetuje jak osud Němců, tak kolaborantské chování Dítěte. Je to trest za jeho chování v době protektorátu.

„...avšak ten posedlý chlapec těmi hřebíky vbíjenými do podlahy, to nebylo jen tak, ono to dostávalo jinačí smysl ty jeho hřebíky vháněné do prken podlahy kladivem, zatímco všichni, když houkal nálet a utíkali do krytů, tak Siegfried se z toho radoval a zářil, zatímco ostatní děti měly v kalhotách, tak Siegfried tleskal ručičkami a smál se a najednou byl tak krásný, jako by od něj odešel ten psotníček a ta mázdra z mozkové kůry, a zatímco padaly bomby, Siegfried vbíjel hřebík za hřebíkem do prkna, které mu s sebou brali do sklepa, a říčel smíchem...“²⁸

Jak se s tímto významem potýkal film? S hledáním nějakého adekvátního významu je to složité. Tím, že postava ve filmu ztvárněna není, můžeme jedinou paralelu spatřovat ve scéně, kdy Jan Dítě zpytuje svědomí pohledem do zrcadla. Tím, že sám sebe nepoznává, neidentifikuje se se svou minulostí, naznačuje tíhu svého svědomí. V knize je tento moment zobrazen v podobě výčitek, které se s Dítětem táhnou až do prostředí jeho nového hotelu, kde se jich teprve zbavuje. Knižní podoba byla tedy v tomto ohledu názornější, protože svědomí je zobrazované osobou, za kterou je navíc Jan Dítě zodpovědný. Jde nejen o ztělesnění těchto výčitek, o jejich všudypřítomnost a to, že se jich lze jen těžko zbavit. Ve filmovém zpracování není tento význam tak zřetelný, filmový hrdina není tolik trestán, jeho hloubku můžeme spatřovat snad jen v tom, že oproti literárnímu Janu Dítětovi ho výčitky pronásledují až do stáří.

Hotel V lomu

Nyní jsme se dostali až k místu, kdy si Jan Dítě plní svůj sen o vlastním hotelu. Jak jsem psala v předchozí kapitole, ve filmu bylo využito toho, že různé děje byly spjaty s jedním místem. Mělo to mnoho výhod ve zjednodušení popisu prostředí, avšak se zjednodušením hrozí ten moment, že děje v nich probíhající, nejsou dostatečně sémanticky vykreslené.

To se podle mého názoru stalo právě v případě vlastního hotelu Jana Dítěte. Všichni čtenáři románu si jasně vybaví hotel V Lomu, jeho zářící

²⁸ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 140

osvětlení a nápadité atrakce. Šlo o jeho celoživotní úsilí²⁹, které mu přineslo slávu a uznání. Dítě je natolik hrdý na svůj hotel, že ho dokonce odmítne prodat, když dostane šanci. Dá se říci, že hrdost z jeho práce převýší chtíč po penězích.

„...a já jsem viděl a věděl, že tohle všechno, že tenhle hotel nemohu prodat ani za milión dolarů, protože ten hotel V lomu byl vrcholem mých sil, mého snažení, a já jsem teď prvním hoteliérem mezi hoteliéry, protože takových hotelů, jako má pan Brandejs, jako má pan Šroubek, tak takových hotelů jsou na světě stovky a tisíce, ale jako mám já, nemá žádný...“³⁰

Pokud bychom se měli hlouběji zamyslet nad významem tohoto místa, můžeme v něm vidět také proces proměny hlavního hrdiny. Jan Dítě zde „dospívá“, ačkoli si uvědomuje, že ho ani teď mezi sebe milionáři nevzali, ví, že už mezi ně patří, ať chtějí, či ne.

„...a to byl můj vrchol, to, co ze mne udělalo člověka, který nežil nadarmo.“³¹

Ve filmu však lesk tohoto hotelu chybí³². Dítě se opět nachází v původním hotelu Tichota a dokonce přebírá model svého minulého šéfa (kolečkové křeslo). V tomto ohledu nebyla této části dána dostatečná pozornost, což dokazuje i délka jí věnovaná. Naopak je zde zvýrazněna doba historická, tedy události po únoru 1948. Navíc můžeme sledovat i posun v charakteristice protagonisty. Jan Dítě zde působí dojmem materiálního člověka bez fantazie.

Závěrečná scéna

Poslední situace, které bych ráda věnovala pozornost, se nachází na samém konci příběhu. Po stopách Jana Dítěte v samotě českého pohraničí sledujeme jeho duchovní růst a přeměnu ve vyzrálého člověka smířeného se životem. Tento pocit vystihuje i závěrečný oddíl knihy:

„A za mnou se tiše otevřely dveře, ztuhlul jsem...a vešel koník a za ním koza, kočka vyskočila na cín pultu u kamen a já jsem

²⁹ Je třeba zde zdůraznit, že bez vlastního přičinění. Jan Dítě byl sice vždy pilný a na hotel si šetřil, ale tuto možnost mu otevřely až známky od Lízy.

³⁰ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 156

³¹ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 157

³² Režisér Menzel mluví o nedostatku finančních prostředků na přetvoření tohoto místa. Za sebe mohu jen dodat, že mě velmi mrzí, že estetický zážitek zde musel být podřízen financím.

měl radost, že vesničané se za mnou prohrabali, že za mnou přišli, že se mne polekali, protože já musím být něco vzácného, protože já jsem opravdu žákem vrchního Skřivánka, který obsluhoval anglického krále, a já jsem měl tu čest, že jsem obsluhoval habešského císaře a on mne vyznamenal navždycky tím, že mi dal řád a ten řád mi dal sílu, abych čtenářům napsal tenhle příběh...jak neuvěřitelné se stalo skutkem.“³³

Naproti tomu je filmová verze trochu odlišná, přestože nese i podobné znaky. Jedním z nich je Dítětova rezignace na slávu, když oblékne řád od habešského císaře své koze, a také odloučení se od starých záležitostí, když z kufříku nechá vylétnout zbylé známky. Výrazně se však liší závěrečná scéna. Dítě obnoví starou hospodu a jeho posledním posledními hosty nejsou vesničané, ale starý přítel, pan Walden, se kterým naposledy usedá ke sklenici piva. Závěrečná replika „*Tady maj dobrý pivo, sem budu chodit*“ nám však říká něco jiného, než jaké je knižní vyznění. Naznačuje nám, že zde příběh končit nemusí, ale že přes všechno pokračuje dál.

Závěrečná scéna je tak nejdůležitější pro vnímání významových posunů, protože se dotýká celkového smyslu díla. Kniha ve svém závěru spěje ke smrti, k úplnému zakončení života Jana Dítěte, ale otevřený konec filmu předpovídá, že příběh možná ještě bude pokračovat a zde se uzavírá pouze důležitá kapitola, která zformovala jeho život, a zde se pouze hlavní hrdina zbavil své minulosti.

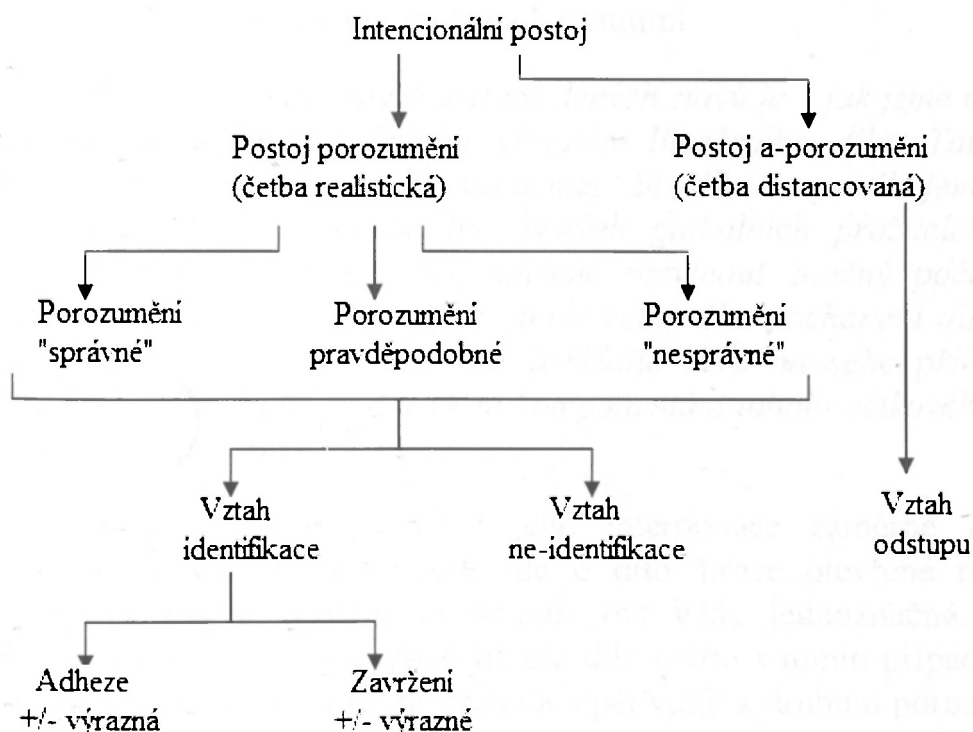
³³ B. Hrabal, *Obsluhoval jsem anglického krále*, s. 203

Recepce díla

Při porovnávání literárního díla a filmu je nutné srovnat ještě jeden aspekt, a tím je, jak jsou díla přejímána čtenáři a diváky.

Každý čtenář čtoucí knihu k ní přistupuje jiným způsobem, zaujímá k ní jiný postoj. Ten můžeme označit jako postoj intencionální, který se však u čtenářů může velmi lišit.

V první řadě se stává odlišným hned samotný akt čtení. Člověk může přistupovat ke knize od začátku s odstupem, a tedy se nikdy nepřiblížit porozumění textu. Dílo je vnímáno, ale není hodnoceno, čtenář se s dílem neidentifikuje. Naopak někteří lidé se s dílem ztotožní, vnímají všechny jeho aspekty, vcítí se do příběhu. Tento postoj empatie však ještě nemusí značit správné pochopení textu. Čtenářovo porozumění může být správné, nesprávné, nebo pravděpodobné, může se s textem identifikovat, ztotožnit se s hrdinou, či ho zcela zavrhnout. Tento proces znázorňuje následující schéma:



Obr. 1 Schéma způsobů hodnocení „hrdiny“³⁴

Již akt čtení tedy může předznamenávat postoj, jaký čtenář k dílu nabude. Během čtení tak dochází k procesu interpretace, který závisí na vnímání a výkladu čtenáře. Tato interpretace se u několika čtenářů může i

³⁴ P.-L., Cosset, L. Grafnetterová, Jak čtou Češi, Francouzi a Němci Hrabalova anglického krále, s. 95

velmi lišit, či být dokonce protichůdná. Vše závisí na čtenáři, jeho zkušenostech, postojích i momentálním rozpoložení.³⁵

Tímto procesem vznikne u každého člověka jeho vlastní konkretizace. Jsou to představy, které si čtenář spojuje s jednotlivými místy, osobami i ději. Není pravděpodobné, že by dva lidé mohli mít u jednoho díla stejné představy. V naší konkretizaci nabývá podoby každá maličkost, každý předmět, a jen my jsme jejími tvůrci. Každý čtenář navíc vnímá jinak a různou měrou jednotlivé aspekty knihy, a to se v jeho konkretizaci nutně objeví.

Čtení knihy je tedy osobní interpretací závisějící na naší fantazii. Z tohoto důvodu jsou knihy tak lákavé, protože nejsou nikdy a pro nikoho jednotvárné.

A jak můžou naše vnímání ovlivnit různé typy děl? Není to jen můj názor, že největší prostor pro fantazii dávají díla umělecká. V případě *Obsluhoval jsem anglického krále* je tento prostor opravdu obrovský. Jeho děj je natolik pestrý, že si nelze dlouhodobě zapamatovat všechny příběhy. Každý děj v nás vyvolává jiné emoce, které mohou mít různou sílu, a tak ovlivní některou z částí, která bude dominovat nad ostatními.

„Spletitost a mnohotvárnost uvedených stavů je – jak jsme už poznamenali – jenom odrazem výstavby literárního díla. Tato výstavba si v jistém smyslu vynucuje, že dílo nepostihujeme v jednoduchých a jednoduše budovaných globálních prožitcích, nýbrž abychom mu byli právi, musíme rozvinout značný počet prožitků a aktů vědomí. Komplikovanost celkového pochopení díla způsobuje, že toho prožívající já takřikajíc bere na sebe příliš mnoho a nemůže tudíž dostát všem komponentám tohoto celkového chápání ve stejné míře.“³⁶

U Anglického krále je navíc jeho interpretace záměrně ztížena způsobem, jakým dílo autor napsal. Jde o dílo široce otevřené různým interpretacím, a tak jeho vnímání nemusí být vždy jednoznačné. Vždy zanechává ve čtenáři míru pochybnosti, zda dílo (nebo v tomto případě lépe hrdinu) pochopil „správně“. Zde se můžeme opět vrátit k druhům porozumění zmíněných výše, jelikož v tomto románu není jasně stanoveno, jaké porozumění je správné a jaké nesprávné, ale nejbližší je mu porozumění pravděpodobné. Bohumil Hrabal jistě nezamýšlel vepsat do tohoto díla jasné hranice, přestože se o jejich určení mnoho lidí stále snaží a svádí tak na poli literárním četné boje.

³⁵ Dílo můžeme vnímat rozdílně při každém čtení, záleží zde i na věku, kdy dílo čteme. Při každém čtení v nás vystupují jiné asociace, mění se naše zkušenosti i názory. Interpretace je tak rozdílná jak u jednotlivých čtenářů, tak u každého čtení.

³⁶ Ingarden, Umělecké dílo literární, str. 331

Různý postoj mají lidé i ke stejnojmennému filmu. I zde se dá uplatnit schéma způsobů hodnocení „hrdiny“. Podobně jako literární dílo, může být vnímán i film, a tak být hodnocen stejnými měřítky porozumění. I k němu mohou lidé dopředu zaujmout nějaký postoj, který se promítne do vnímání díla jako celku. Zvláště pak u diváků, kteří byli zároveň čtenáři tohoto dílu a již si svůj postoj vytvořili. Jiné to je u diváků, kteří původní dílo nečetli. Ti nejsou „zatíženi“ předchozím hodnocením.

Oproti knize má film jednu velkou nevýhodu, a tou je srovnávání s předlohou. Ne všichni si při tom uvědomí, že film je pouze jednou ze čtenářských konkretizací, zde spojenou se jménem Jiřího Menzela. Vychází to i ze samé filmové podstaty, kterou je schopnost ukazovat. Film nám tedy ukazuje jeden z možných výkladů.

Filmové recenze

O filmu *Obsluhoval jsem anglického krále* se diskutovalo již dlouho před jeho premiérou. Dopředu zaznívaly jak nadšené hlasy, tak hlasy těch, kteří předem pochybovali o filmovatelnosti předlohy. Stejná bipolarita názorů nastala i po představení filmu veřejnosti. Nutno dodat, že většinou převažovaly kritiky negativní, a to hlavně od čtenářů Hrabalova díla.

I názory lidí v mém okolí se dosti lišily, i když naopak převažovaly ohlasy kladné - většinou bylo dílo hodnoceno jako povedené. Pro vnímání hlavní postavy byl zajímavý názor, že dotazovaní ji vnímali jako ambivalentní do doby, než Jan Dítě získal řád habešského císaře. Velmi kladně naopak přijímali scénu se zrcadly, kde se hlavní hrdina vyznává ze své minulosti.

Ráda bych se na tomto místě blíže podívala na dvě recenze publikované v literárních časopisech Tvar a Host. Na těchto recenzích je dobře vidět, jaké otázky byly nejvíce diskutované a zda se v nich recenzenti také shodovali.

Jak Menzel (ne)obsluhoval Hrabala³⁷

Recenzi Martiny Doležalové můžeme označit za dosti negativní. Autorka zde vidí dva velké nedostatky, kterých se Menzel při filmové konkretizaci dopustil.

Prvním z nich je forma filmu. Podle autorčina názoru narušovalo rozčlenění do dvou časových rovin celkový charakter výpovědi:

„Už samotný „přehlédnutelný děj“ narušuje řinoucí se zpověď složitého a citlivého moderního subjektu, který se ocitá v mnohdy až absurdních situacích napříč desetiletími (od počátku 30. let, kdy je Janu Dítěti 14 let, do let šedesátých, kdy je mu čtyřicet), jež zaznamenávají řadu historických milníků. V Hrabalově imaginárním světě „umělé vzpomínky“ se tato zpověď blíží slovesné improvizaci a impulzivnosti „automatického textu“, kterou zaznamenáme v období surrealismu.(...) U Menzela najdeme sice vzpomínkový obraz životní cesty malého českého pikolika, ale logický sled událostí, do kterého se v rámci asociací promítají flashbacky, je vyvrácen z proudu vědomí, stává se přímočarým syžetem, který místo sjednocujícího vyzvání: „Dávejte pozor, co vám teďka řeknu...“ a „Stačí vám to? Tím pro dnešek končím“, kompozičně lemuje citace z knihy, v níž Dítě jako vypravěč vyznává, že za každé své životní štěstí vděčí nějakému neštěstí.“

Autorka filmu vytýká přímočarý syžet, který se vzdálil proudu vědomí. Podle mého názoru však tato přímočarost není na škodu. Zprvce mohl pomoci v pochopení příběhu divákům, kteří se s ním setkali poprvé, a dále tím bylo odstraněno nebezpečí, že by se film stal monotónním sledem epizod. Filmový vypravěč, který namísto původního leitmotivu použil frázi „moje štěstí bylo vždycky v tom, že mě potkalo nějaké neštěstí“ tím naznačil, že nechce pouze vyprávět svůj příběh, ale že nám také pomůže nahlédnout do událostí, které následné děje zapříčinily.

Jako zásadní problém v pojetí filmu však vidí přetvoření charakteru hlavního hrdiny. Podle jejích slov:

„...nabírá u Menzela zcela jasný tvar ihned od počátku – a to tvar téměř groteskní; je zakomplexovaným, potměšilým malým českým pikolíkem se silnými ambicemi, který se chce za každých okolností vyrovnat svým nedostižným vzorům, aby se jednou stal také milionářem, uznávaným hoteliérem, což se mu ironií osudu opravdu podaří, díky jeho německé ženě, která mu za války získá po židech sbírku starých známek obrovské ceny.“

³⁷ M. Doležalová, Jak Menzel (ne)obsluhoval Hrabala, Tvar, 2007/9

Myslím, že tato charakteristika je trochu nadnesená. I filmový hrdina, stejně jako jeho knižní předobraz, je na začátku malý člověk s „dětským“ přáním stát se milionářem. V celkové charakteristice se od sebe neliší. Oba milují svou ženu opravdově, a tím se stávají kolaboranty. Filmový hrdina podle Martiny Doležalové vnitřně zradil tím, že si na svatbě upravil své vlasy na pěšinku. Na druhou stranu nám ale film ukazuje, že to skutečně bylo jen kvůli Líze a ne Němcům, což dokládá scéna z počátku protektorátu, kdy se Jan Dítě záměrně vyhýbá Němcům na ulici.

Nejvíce kritizovanou je scéna, kdy hlavní hrdina podkopne nohy číšníkovi Karlovi. Nechme zde promluvit Jiřího Menzela:

„A o tom je i to podkopnutí nohy, ale tady jsem musel udělat to, že ten číšník je na něj zlý, aby si to podkopnutí zasloužil. To by byl moc velký ‚hajzlík‘, takže my jsme tam museli udělat to, že on do něj vráží, že je na něj protivný, aby to podkopnutí bylo zasloužené.“³⁸

Ve filmu tedy nešlo o úlisnost, ale o odplatu, kterou Dítě vracel Karlovi.

Pokud jde o scénu, kde je hlavní hrdina zkoušen pro pohlavní způsobilost, autorka v ní postrádá Dítětovy výčitky svědomí. Výše jsem tuto scénu již popsala a podle mého názoru je dobrou ukázkou toho, jak film může popis nahradit prožitkem beze slov. Myslím, že výčitky, o kterých se zde mluví, jsou zde přítomny ve stejné míře, avšak nejsou nijak slovně komentovány. Tím se dává prostor divákovi, aby scénu mohl prožít podle svého.

Ke konci příběhu se dostáváme do prostředí hájovny, kam se uchyluje starý Dítě. Podle autorky nebyl na tomto místě dostatečně zvýrazněn hrdinův vnitřní přerod:

„Hrabal jde tedy ve svém zanícení po vystižení kontrastu přerodu svého hrdiny mnohem hlouběji, což dokazuje i názor, k němuž Dítě dochází po tolika letech pocitu radosti z jídla, pití a milování: ‚Vlastně já jsem v tom hostinci vždycky zjistil, že podstata života je ve vyptávání se na smrt, jak já se budu chovat, až přijde můj čas (...) už řešení té smrti je počátek myšlení v krásném a o krásném, protože vychutnávat si nesmyslnost té své cesty, která stejně končí předčasným odchodem, ten požitek a zážitek svého zmaru, to naplňuje člověka hořkostí a tedy krásou (...) krása má vždycky dopad a dosah směřující k transcendentnu...“

Filosofický podtext díla ve filmu příliš zvýrazněn nebyl. Oproti němu zde byl zvýrazněn lidský rozměr v jeho základním počínání. Oddělení

³⁸ J. Menzel, viz přílohy s. 52

časových plánů však napomohlo Dítěti distancovat se od jeho předchozího počínání a komentovat svůj život, ačkoli žádné důsledky nevyvozoval. To však neznamená, že ho zde nemohou nalézt diváci. Film nás na jednu stranu ochuzuje o zážitek, jaký nám přináší reflexivní závěr knihy, na druhé straně nejde o redukci, která by významově narušila vyváženost příběhu.

Celkově můžeme říci, že filmové zpracování oslabilo některé charakterové rysy hrdiny, jiné byly naopak zvýrazněny. Neřekla bych však, že se stal postavou ryze negativní, spíše byla vedle jeho knižní naivity zvýrazněna jeho snadná přizpůsobivost. To, že autorka recenze se s tímto pojetím hrdiny neztotožňuje, je podle mého mínění zapříčiněno odlišných vnímáním hrdiny literárního. Hrabalův hrdina je skutečně ambivalentní. Chvilími je takový darebák, že jen kroutíme hlavou, ale na jiných místech si nás opět získá. Toto kladné přijímání u většiny čtenářského publika se následně dostává do rozporu se ztvárněním postavy filmové, kde jsou explicitně vyjádřené tyto jeho záporné vlastnosti.

Historie jedné osoby a doby³⁹

Druhá recenze pochází z časopisu Host a jejím autorem je Michal Kříž. Tato recenze se více zamýšlí nad celkovou podobou filmu a možnostmi jeho realizace.

Prvním z problémů, kterými se autor zabývá, je opět rozdělení vyprávění do dvou linií. Tuto formu nepokládá za dobře zvládnutou a to z následujících důvodů:

Rozčlenit tento proud vyprávění na dvě, více či méně, samostatné linie vyžaduje hned několik zcela specifických technik, jak „vrátit“ příběhu i vyprávění ucelenost a souvislost. Jde v podstatě o techniky: (i) přechodu mezi jednotlivými liniemi, (ii) návaznosti vyprávěného a zobrazovaného a (iii) časové souvislosti, zvl. v případech, kdy jsou některé události první linie zvýznamněny vzhledem k událostem linie druhé.

První případ vidí jako nejlépe vyřešený, avšak se zřetelem na to, že po nějaké době v této technice dochází k nežádoucímu stereotypu. Druhé dvě techniky pokládá za nedostatečné. Zde opět cituji:

Techniky typu (ii) a (iii) jsou pro celý film slabým místem. Prolínající se vyprávění i voice over Oldřicha Kaisera nepůsobí dynamicky a časté skoky z poklidné atmosféry např. druhé světové války vytvářejí značnou disproporci především pro diváka.

Dynamika filmu při jeho délce je opravdu problém. Režiséri se často nevyhnou tomu, že po čase se rytmus příběhu ustálí, a dochází tak ke stereotypům. Těchto stereotypů může být dosaženo i velkým množstvím repetice, které *Anglický král* skutečně má. Nevím, zda se zde dá hovořit o disproporci, spíše naopak si myslím, že se režisér chtěl natolik vyhnout tomu, aby některá z částí dominovala druhé, že do výše zmíněného stálého opakování zabředl.

Druhým nedostatkem je podle autora filmová poetika. Režiséru Menzelovi se zde nepodařilo zvýraznit některé okamžiky vyjadřující atmosféru doby (zde hovoří především o době druhé světové války) a tím ochudil diváka o estetický zážitek.

Scéna, která by ve filmu mohla být mrazivě krutou i zákeřně komickou, je pouhou tezovitou poznámkou směrem k divákovi.

Celkové pokládá tento film za slabý, avšak dodává, že v jeho případě „nejde o zklamání, snad jen o velké očekávání“.

³⁹ Michal Kříž, Historie jedné osoby a doby, Host, 2007/4

Obě recenze se věnují jak stejným místům, tak i upozorňují na další, která se naopak u toho druhého nevyskytují.

Jejich názory se shodují v negativním hodnocení formy filmu, ačkoli každý v ní vidí jiný nedostatek. U Martiny Doležalové je to vzdálení od charakteru vyprávění předlohy, u Michala Kříže v tom více hrají roli technické možnosti a tuto formu pro její nevhodnost nevylučuje.

Pro Martinu Doležalovou je stěžejní změna charakteru hrdiny, ale tento názor Michal Kříž nijak nereflektuje. Naopak vidí nedostatek v tom, že režisér mohl některé scény více zvýraznit a tím podtrhnout jejich význam.

Závěr

Literatura a film mají k sobě velmi blízko. Využívají stejné metody, pouze prostředky, kterými komunikují s adresátem, se různí. V mé práci bylo cílem zjistit, jak blízko si stojí kniha a film *Obsluhoval jsem anglického krále*, jejichž autory jsou dvě různé osoby, spisovatel a režisér – Bohumil Hrabal a Jiří Menzel.

Na toto dílo se můžeme dívat jak z pohledu formálních změn a úprav, tak z hlediska identity díla. Za formální úpravu můžeme označit rozdělení vyprávění do dvou časových rovin. Tato změna přinesla riziko rozbití plynulosti děje, ale zároveň tak mohla obsáhnout větší časový úsek. K tomu jí pomohla rámcová druhá linie, která dovysvětlovala minulé děje. Kvůli úspornosti byla zredukována i některá prostředí, která byla nahrazena jedním, několikrát se opakujícím místem. Dějiště tak nebyla tolik rozmanitá, na druhou stranu více zvýraznila významovou stránku těchto míst a podtrhla atmosféru doby.

Významových posunů díla se nejvíce dotýká charakter jednotlivých postav, které jsou dominujícími složkami příběhu. Postav ve filmu ubylo, ty, které do něj byly zahrnuty, se staly více samostatnými a role některých se staly plastičtějšími než jejich knižní protějšky. Nejvýraznější a zároveň nejrozporuplnější byla hlavní postava Jan Dítě, jehož charakteristika byla nejkonkrétnější, čímž se v některých případech dostávala do rozporu s diváckým vnímáním postavy literární.

Poetika původního díla byla dobře vykreslena nápaditými scénami i formálním pojetím. Rytmus filmu byl pestrý a dokázal se přizpůsobit jednotlivým částem. Výrazně byly odlišeny obě časové linie, na což mělo vliv i dvojí herecké ztvárnění hlavního hrdiny. V závěrečné části byl méně akcentován filosofický rozměr předlohy, film byl smířlivější a během celého děje si udržoval lehkost a hravost, která se pro něj stala určující. Z tohoto pojetí jsou brány všechny scény filmu, ačkoli některé jsou ve svém základě velmi naturalistické. Tím je dána přednost vnímání smyslovému před prožíváním emočním.

Z mého pohledu Jiří Menzel své cíle splnil a natočil povedený film, na který je potěšení se dívat. Ačkoli se své předloze někdy více či méně vzdaluje, stojí vždy vedle ní. V místy záporné divácké odezvě nevidím problém, naopak si myslím, že upozornila na důležité pojítko mezi literaturou a filmem. Tím je dialog mezi filmem a literaturou, který může být velkým přínosem.

Seznam použité literatury

Prameny

HRABAL, B.: *Obsluhoval jsem anglického krále*. 2. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1990. 208 s. ISBN : 80-202-0142-4

MENZEL, J.: *Ústní sdělení: nahrávka rozhovoru*. Praha 15. 1. 2009

Sekundární literatura

ANDRIKANIS, E., KONDAKOV, S.: *Jak se točí film-: filmová abeceda v praxi*. Olomouc: Votobia, 2004. 202 s. ISBN : 80-7220-186-7

BILÍK, P.: *Panorama českého filmu*. 1. vyd. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s. ISBN : 80-85839-54-7

COSENTINO, A., JANKOVIČ, M., ZUMR, J.: *Hrabaliana rediviva : příspěvky z mezinárodní mezioborové konference o díle Bohumila Hrabala* [Intorno a Bohumil Hrabal, kterou uspořádala Università degli Studi di Udine 27.-29. října 2005. 1. vyd. Praha: Filosofia, 2006. 193 s. ISBN : 80-7007-244-X

COSSET, P.-L., GRAFNETTEROVÁ, L.: *Jak čtou Češi, Francouzi a Němci Hrabalova Anglického krále: esej ze sociologie četby*. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009. 224 s. ISBN : 978-80-86429-95-3

ČERNÝ, V.: *Eseje o české a slovenské próze*. Praha: TORST, 1994. 190 s. ISBN : 80-85639-21-1 : 77.

ČERVENKA, M.: *Na cestě ke smyslu: poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha: Torst, 2005. 1051 s. ISBN : 80-7215-244-0

ČERVENKA, M.: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz: poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha: Torst, 2002. 589 s. ISBN : 80-7215-171-1

DOLEŽALOVÁ, M.: *Jak Menzel (ne)obsluhoval Hrabala*. Tvar 2007, č. 9, s. 14

GENETTE, G.: *Fikce a vyprávění*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2007. 96 s. ISBN : 978-80-85778-56-4

HODROVÁ, D.: *-na okraji chaosu-: poetika literárního díla 20. století*. 1. vyd. Praha: Torst, 2001. 865 s. ISBN : 80-7215-140-1

HORÁK, J.: *Hrabalova próza a film*. Film a doba, roč. 12, č. 5, s. 265-270

CHATMAN, S.: *Dohodnuté termíny: rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000. 259 s. ISBN : 80-244-0175-4

INGARDEN, R.: *Umělecké dílo literární*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989. 419 s. ISBN : 80-207-0104-4

JANKOVIČ, M.: *Cesty za smyslem literárního díla*. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2005. 354 s. Univerzita Karlova v Praze. ISBN : 80-246-1013-2

JANKOVIČ, M.: *Kapitoly z poetiky Bohumila Hrabala*. 1. vyd. Praha: TORST, 1996. 205 s. ISBN : 80-7215-003-0

JANKOVIČ, M.: *Nesamozřejmost smyslu: [soubor studií]* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. 219 s. ISBN : 80-202-0326-5

JANKOVIČ, M., ZUMR, J.: *Hrabaliana: sborník prací k 75. narozeninám Bohumila Hrabala*. 1. vyd. Praha: Prostor, 1989. 184 s. 80-85190-04-4

JEDLIČKOVÁ, A.: *Ke komu mluví vypravěč?: adresát v komunikační perspektivě prózy*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1993. 123 s. ISBN : 80-85778-05 X

KLIMEŠ, I.: *Filmový sborník historický. Sv. 1, Film a literatura*. Praha: Čs. filmový ústav, 1988. 300 s.

KRÁTKÁ, J., VACEK, P.: *Audiovizuální edukace jako součást mediální výchovy*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2008. 83 s. ISBN : 978-80-210-4684-9

KŘÍŽ, M.: *Historie jedné osoby a doby (Obsluhoval jsem anglického krále, režie Jiří Menzel, ČR 2006)*, Host 2007, č. 4, s. 21-24

KUBÍČEK, T.: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. 240 s. ISBN : 978-80-7294-215-2

LIEHM, A. J.: *Žádný strach o Jiřího Menzela*. Film a doba, roč. 13, č. 1, s. 12-18

MACUROVÁ, A., MAREŠ, P.: *Text a komunikace: Jazyk v literárním díle a ve filmu*. Praha: Univ. Karlova, 1993. 173 s.

MAZAL, T.: *Spisovatel Bohumil Hrabal*. 1. vyd. Praha: Torst, 2004. 451 s. ISBN : 80-7215-226-2

MONACO, J.: *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny*. 1. vyd. Praha: Albatros, 2004. 735 s. ISBN : 80-00-01410-6

MOCNÁ, D., PETERKA, J.: *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004. 699 s. ISBN 80-7185-669-X

MRAVCOVÁ, M.: *Literatura ve filmu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1990. 188 s. ISBN : 80-7023-062-2

PELÁN, J.: *Bohumil Hrabal: pokus o portrét*. 1. vyd. Praha: Torst, 2002. 72 s. ISBN : 80-7215-177-0

PETERKA, J.: *Teorie literatury pro učitele*. 2. přeprac. vyd. V Praze: Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2006. 248 s. ISBN 80-7290-244-X

PYTLÍK, R.: *-a neuvěřitelné se stalo skutkem: o Bohumilu Hrabalovi*. B.m.: Emporius, 1997. 100 s. ISBN : 80-901980-3-1

RIMMON-KENANOVÁ, S.: *Poetika vyprávění*. 1. vyd. Brno: Host, 2001. 176 s. ISBN : 80-7294-004-X

Internetové zdroje

Menzel, J.: *Poznámky k filmovému zpracování Hrabalova románu*. Dostupné z: <http://www.anglickykral.cz/ojakcz.html> (citováno dne 20. 6. 2009)

Resumé

Tato práce se věnuje problematice filmových adaptací. Jejím cílem je porovnat knihu *Obsluhoval jsem anglického krále* od Bohumila Hrabala s její filmovou realizací, která byla natočena režisérem Jiřím Menzelem.

Na první pohled se obě díla se liší tvarově, což vyplývá z odlišnosti literatury a filmu, ale zajímavé jsou především významové posuny, které se během filmové konkretizace objevují. Záměrem bylo zjistit, zda tyto posuny neoslabil vyznění původního díla. Největší rozpory vystupovaly kolem postavy Jana Dítěte a jeho charakteristiky. Na tomto místě jsem přihlédla k některým filmovým recenzím, které se na tuto otázku soustředily. Protiváhou k nim byl rozhovor s Jiřím Menzelem, který mi pomohl objasnit svůj režiséřský záměr.

Summary

This thesis follows the questions of film adaptations of book novels. Its purpose is to compare the book *I Serve the King of England* by Bohumil Hrabal with its film realization, which was shot by the director Jiří Menzel.

Both pieces differ in its form, which arose from the differences between the literature and film. Especially interesting are the shifts of meanings, which appeared in the cinematization. My intention was to find out, if these Shift weaken the narrative strenght of the original work. Most disputes arose from the characterization of the main feature Jan Dítě. Herein I considered some reviews of the film, which concentrated on this matter. As a counter-balance was the interview with Jiří Menzel, who helped me to clarify his director's intent.

Klíčová slova

Bohumil Hrabal

Filmové adaptace

Filmový jazyk

Jiří Menzel

Narativ

Obsluhoval jsem anglického krále

Recepce

Smysl literárního díla

Teorie filmu

Teorie literatury

Přílohy

Rozhovor s Jiřím Menzelem, Praha 15. 1. 2009

Jak vznikaly jednotlivé verze a čím se od sebe lišily? O jakých variantách řešení jste uvažoval? Co byl pro Vás nejtěžší problém?

Řeknu vám to úplně od začátku, jak to vzniklo. Pan Hrabal to napsal někdy na začátku sedmdesátých let. My jsme měli velice dobrý vztah, dělali jsme spolu všechno možné a scházeli jsme se i v dobách, kdy on byl zakázaný a já také, takže jsme měli na sebe dost času. Já jsem za ním jezdil do Kerska a on mě tam jednou dal rukopis téhle knížky (jako mi dával i jiné). Přečetl jsem si to a potom později (tenkrát nepadalo v úvahu, že by se z toho mohl dělat film), na konci osmdesátých let, mi řekl, že Karel Kachyňa by to rád natočil - jestli to nechci dělat já. A já jsem mu řekl, že už jsem udělal dost Hrabalů a že bych na to nechtěl mít monopol a že by naopak bylo zajímavé, kdyby Hrabala udělal také jiný režisér a dobrý, jako je Kachyňa.

A tak jsem řekl, že to nechci. Hrabala se to trošku dotklo, jak jsem později zjistil, ale nedalo se nic dělat, dostal to Kachyňa. Jenomže Kachyňa na tom nic nedělal. Dělal jeden film za druhým, televizní seriály, ale pořád to nedělal. A ten producent, co to s ním připravoval, mi nakonec řekl, že už s ním vypršela smlouva (s Kachyňou), jestli to nechci dělat já. A já jsem to zase nechtěl dělat, už kvůli Kachyňovi ne, tak jsem to odmítl. Pak mě přemluvil, tak jsem řekl dobře, když s tím bude souhlasit Hrabal a Kachyňa. Hrabal s tím souhlasil, Kachyňa ne. Takže jsem to zase odmítl.

A pak se stalo, že za mnou přijeli, ještě s jiným producentem, že mají z Francie peníze na scénář, že Kachyňa to dělat nechce, nebo nebude, abych to dělal já. Tak jsem řekl, jo, dobře, tak já to teda dělat budu.

Ten týden oznámil Kachyňa s jiným producentem, že mají od Hrabala práva a že to budou dělat oni, protože Hrabal podepsal práva oběma producentům. Nastala patová situace, protože kdokoli by ten film začal dělat, tak ta druhá strana by ho napadla, že to nebylo řádným způsobem...

Pak umřel pan Hrabal a ten můj producent přišel v jednání s televizí Nova, že má peníze, čtyři miliony, na to, aby to rozjel se mnou. A nerozjížděl to, a pak jsem se dozvěděl, že on to nerozjížděl schválně, protože v té smlouvě s televizí Nova měl klauzuli, o které já jsem nevěděl, že totiž když to do určitého data nerozjede (ten film), tak ty práva propadají Nově a jemu zůstanou ty čtyři miliony. Takže on za padesát tisíc koupil od Hrabala práva a čtyři miliony dostal. Samozřejmě, že mě to tenkrát rozzlobilo, hledal jsem ho, ale schoval se přede mnou, až za rok a půl jsme se potkali v Karlových Varech a já jsem ho za to spráskal. Tím to pro mne skončilo.

Ty práva potom (Nova se rozpadla) zůstaly té americké firmě a ta to potom prodávala dál, nevím jak, až to zůstalo v rukách společnosti AQS,

která to nabídla nejdřív Hřebejkovi, a Hřebejk to pak vrátil a doporučil, aby to dali mně. A tak jsem se k těm právům nakonec dostal.

Ovšem mezitím jsem měl už jednu, když jsem to měl dělat s tím prvním režisérem, první verzi – první dvě verze – scénáře. Jednu jsem dal číst Hrabalovi ještě za jeho života, ten mi k tomu řekl nějaké věci... Napsal jsem druhou verzi, pan Hrabal řekl, že se mu líbí, ale já myslím, že už ji nečetl, že už byl na tom zdravotně tak, že mi jenom... Že už o tom nechtěl mluvit... A teď, když jsem to znovu dostal do ruky a přečetl jsem si ten původní scénář, tak jsem za to byl strašně vděčný, že jsem to tenkrát nedělal, protože mně se ten scénář strašně nelíbil.

A teď jsem měl před sebou takové zadání, jak udělat tuhle knížku, která je tak bohatá, tak rozlehlá – jak to vtěsnat do dvouhodinového filmu. Ono to šlo udělat tak, že by se z té knížky udělalo několik filmů, protože každá ta kapitola by stála za film, jenomže mně se zdálo nepoctivé, tím, že by se to rozbilo do jednotlivých filmů, tak by to nezachytilo to důležité, totiž ten oblouk lidského života od naivního kluka až přes hajzlíka, darebáka v tom životě (co všechno prováděl), až k tomu smířenému staršímu pánovi v horách. To je klenba, která se musela zachovat i za tu cenu, že jsme museli velice opatrně vybrat ty důležité scény, které byly pro knížku charakteristické, ale přitom zachovali celý život. A měl jsem (to jsem si dal další úkol), nejen zachovat tu knížku, ale udělat ten scénář tak, aby v tom zůstal Hrabal, to znamená ta schopnost kombinovat tragiku se směšností, aby to mělo Hrabalova ducha, Hrabalův jazyk, ale zároveň taky, aby to bylo srozumitelné i divákovi, který tu knížku nečetl. Bylo by jednoduché udělat ilustrace tak, že některé scény se natočí jen tak, jak to je napsané, ale byl by to jen sled scén, který by normálnímu divákovi nebyl srozumitelný a navíc by Hrabal byl vykradený. Bylo by to něco, jako když se točí Švejk – natočí se zajímavé scény, ale dohromady to Švejk není. Takže já jsem se snažil, aby to zůstalo v Hrabalovském duchu, a přitom, aby to mělo samostatnou dějovou linii. I za tu cenu, že jsem tam určité věci musel pozměnit, a za tu bolestivou cenu, že jsem strašně moc věcí musel vynechat.

Těch verzí (já jsem to psal rok a půl) vzniklo strašně moc. V počítači to není problém, něco smažete, něco přepíšete. Něco jsem připisoval, něco vyhazoval, znova opakoval, znova jsem to četl a zkoušel, jak by to vypadalo vcelku. Také tam byla spousta linií, které jsem nezachoval a naopak hodně, které jsem obohatil. Třeba jeho kamarád, Zdeněk, který se tam prolíná a ke kterému se stále vrací. Já jsem nechtěl, aby hlavní hrdina měl výrazného protipartnera, protože ten by potřeboval daleko větší plochu. Proti tomu jsem rozšířil pana Waldena, i když se objevuje jen na začátku, ale druhou linku jsem rozšířil, aniž by mě to stálo mnoho místa. A takhle podobně jsem postupoval. Tam nešlo o to, natočit tu knihu podle toho, jak to pan Hrabal napsal, ale tak, jaký pocit má divák, když to čte. Například, když Děť přijde poprvé do hotelu Paříž, tak jeho očima jsem se musel dívat na pana Skřivánka

a na tu krásu restaurace. A o tohle nám hlavně šlo – jaksi vizuálně popsat to, co pan Hrabal dovedl popsat – to, co se odehrává v jeho hlavě. To byl asi ten největší problém. Kvůli tomu jsem musel předělat hotel Tichotu, aby tam byl ten efekt, ta lesklost první republiky, to, jak se nám jeví první republika, a aby došlo k protipólu k tomu, co se děje za protektorátu a potom. Tohle byla věc velkých vážek, co má jakou cenu. Samozřejmě nemohl jsem to udělat ideálně, to nejde stoprocentně. Věděl jsem, že tam bude jen zlomek toho, ale chtěl jsem to důležité, totiž aby tam Hrabal zůstal. Takže největší problém byl, co vybrat a jak to dát dohromady.

Vycházel jste (inspiroval jste se) z nějakých již uskutečněných realizací? (Rozzpomínání v Huse na provázku, Obsluhoval jsem anglického krále v Činoherním klubu...)

Z jiných realizací jsem se nemohl inspirovat, poučil jsem se akorát v jednom. Já jsem Anglického krále neviděl. Na provázku, viděl jsem ho v Činoherním klubu a potom ještě v Národním divadle. A tam jsem se poučil o tom, jak je to ošklivé nebo zbytečné, když se pouze ilustruje to, co už je v románu napsáno. A taky jsem chtěl, aby tam bylo to, co je snesitelné v divadle, ale co není ve filmu – aby se mnoho věcí říkalo verbálně. Protože v divadle je spousta monologů, které pouze reprodukuje Hrabalův text, a to není možné. Já jsem to zkoušel, že jsem něco napsal v tom debutu „Voice over“, protože jsem chtěl také zachovat Hrabalův jazyk, ale myslím, že tam toho bylo zbytečně moc.

Bylo pro Vás filmové řešení Anglického krále obtížnější než v předešlých Vašich adaptacích? Čím?

Bylo to obtížnější za dvou důvodů: že jsem to dělal bez pana Hrabala, neměl jsem partnera, a to bylo nejtěžší. Vždycky vyvolat jeho ducha nebo ptát se ho tam nahoře, co na to říká. Představit si, za všech těch scén a situací, co by asi tak on řekl na ten či onen nápad, to byla taková složitá partie, jako šach sám proti sobě. Nemyslím si, že bych byl v tomhle úplně šťastný, ale snažil jsem se o to. To byl jeden problém.

Druhý problém byl v tom, umět vybrat vhodné scény a umět je seřadit. To bylo mnohem těžší než u *Vlaků*, *Postřižin* nebo *Skřivánků*. U všech těch filmů to bylo vždycky tak, že se z povídek vybralo určité téma a dal se z toho vybrat jeden nosný příběh, takže se vždycky ze všech těch knížek vybralo to podstatné. Já jsem napsal jejich chronologii, jak to má probíhat ve filmu, trochu jinak, než jak to bylo v knížce, právě proto, abych dodržel dramatický nadhled, jak mě učil pan Vávra, a co jsme se snažili ve filmu zachovat. To jsem vždycky napsal panu Hrabalovi takový „bodák“, v jakém pořadí by ty scény měly být, a pan Hrabal podle toho napsal scénář. Takhle jsme to dělali vždycky. Já jsem do toho dal svoje vědomosti o filmu a pan Hrabal do toho dal svoji invenci, svoji fantazii, svůj úžasný jazyk. Takhle

jsme spolu pracovali a teď jsem tohle všechno dělal já sám. To byla práce pro vraha.

Jak jste postupoval při výběru scén? Jaký klíč jste využil? (Vybíral jste pasáže z knihy z hlediska: rovnoměrného zastoupení v jednotlivých kapitolách; podle toho, jak vystihují poetiku či se vztahují k ději; nebo jste vzal, jak napsal pan Hrabal, nůžky a vystříhal z textu méně důležité pasáže...?)

Jak jsem postupoval při výběru scén... Vybíral jsem scény právě tak, abych zachytil to podstatné, aby to bylo charakteristické pro Hrabala a přitom, aby to nebyla ta pouhá ilustrace. Nemohl jsem scény vybírat podle jednotlivého zastoupení, to nejde. Tam šlo o to, zachovat průběh jeho života. Ale snažil jsem se o něco jiného. Snažil jsem se, aby ne přímo se lišily kapitoly, ale jednotlivé epizody jeho života se lišily i výtvarně. Aby první část na tom malém městě byla jiná než druhá část v hotelu Tichota a třetí část v hotelu Paříž. Aby se to prostě od sebe lišilo. Ale mohlo to být výraznější. Já myslím, že poslední část už nebyla tak dokonale odlišná od těch předchozích. Ten protektorát, tam už to bylo všechno trošku jinak. Tohle bylo těžké, protože já jsem si říkal, tenhle film nemá žádnou atraktivitu, nejsou tam žádné honičky, žádné střilečky, nic takového, možná že bude atraktivní, když ty scény budou rozmanité, každá bude mít jiný charakter, jinou barvu. Asi tak, jako když divák sedí před televizorem a surfuje po jednotlivých kanálech, tak se mu střídají černobílé, barevné filmy, dokumenty, hranné věci, sport... Tak takhle měl mít divák připravený, řekl bych „výtvarný guláš“. Tohle jsem chtěl trošku nahradit. Mohlo to být výraznější, ale to už jsme nemohli udělat.

Nejen, že jsem bral nůžky a vystříhal jsem z textu méně podstatné pasáže, ale tady jsem musel vyhodit skoro všechno a musel jsem některé věci nahradit. Třeba postava pana Waldena, nebo ti milionáři, kteří sedí kolem té slečny. To kdyby se natočilo, jak to Hrabal napsal, tak vizuálně by to vyšlo strašně sprostě. Ono se to hezky popisuje, co všechno ti pánové dělají a kam se koukají, ale musí se ve filmu vždycky najít nějaká nadsázka, protože reálně tohle udělat, to by vyrušilo diváka z celého filmu. Nebylo by to hezké.

A takhle jsme třeba museli udělat začátek (to jak vydělává na tom nádraží) a udělat to formou grotesky. Prostě vždycky se snažit to zpoetizovat, dostat do určité nadsázky, která ještě pomůže nahradit psané slovo pana Hrabala.

Jaké scény jste natočil a nakonec nezařadil? O kterých jste uvažoval?

Všechno, co jsme natočili, v tom filmu je. My jsme netočili žádnou scénu zbytečně, akorát jsme potom scény hodně krátili. Některé záběry jsme daly pryč, ale netočili jsme nic zbytečně. Víím, že třeba ze scénáře jsem vyhazoval. Měl jsem třeba připravený velký kus scénáře, tu Tichotu, když tam přijde pan prezident. Což je strašně hezké, je to půvabné, ale to by hrozně zatížilo děj, dostalo by se to úplně jinam, a hlavně to je historie ne o tom, je o

Janu Dítětovi, a Masaryk by tam převážil a nemělo by to protiváhu v jiných částech. Takže jsem to musel bohužel vypustit. Také jsem to viděl v Národním divadle a to bylo odporné, to mě velmi popudilo, jak se udělal Masaryk, jak leze do stanu a souloží. To bylo velmi necitlivé, velmi nekulturní.

A pak jsem byl dopředu rozhodnutý, co se nedá použít. Během psaní scénáře jsem ty scény, které nechci, objevoval, že je nechci. Nešlo to tak, že bych řekl, tohle nebude, tohle nebude. Chce to vždycky zralou úvahu. Řekl jsem si, když tam bude tohle, tak tam nemůže být tohle. Podle toho jsem si scény vybíral. S odstupem doby si to jenom lehce pamatuji, ale vím, že to byly dost ošklivé úvahy, a jak jsem mohl, tak jsem od toho utíkal. To se mi toablokovalo v hlavě a musel jsem dělat něco jiného. Ale už to mám za sebou.

Co Vás vedlo k pozměnění některých scén? (získání erbu, podkopnutí nohy druhému číšníkovi, patnáct milionů na knížce...)

On je to takový člověk, který ke všemu přišel náhodou, určitou shodou okolností a určitým darebáctvím. I na začátku, kdy tu holku obsypal kytkami a ona ho vyznamenala. Nebo jak dostal peníze od generála v hotelu Tichota, také nezaslouženě. Mě moc mrzí jedna věc, že jsem pozdě přišel na daleko lepší řešení jeho seznámení s Lízou, protože to bylo nabíledni, a já byl zaujatý těmi holkami ve výkladní skřini, což se mi líbilo, jak to popisoval, že jsem zapomněl na to podstatné, když se ti dva potkají, Dítě s tím německým děvčetem. A tam jsem měl udělat to, že tu holku přepadnou čeští kluci a Dítě se přibližuje, nevšímá si toho, ale oni uvidí policajta a utečou. A Líza nevidí policajta, ale vidí Dítěte a myslí si, že ti kluci utekli před ním. A to by bylo daleko silnější, protože on by byl v jejích očích hrdina, ale přitom proto nehnul prstem. A bylo by to na stejné úrovni, jako dostal to vyznamenání, jak dostal ty peníze a jak dostal i tu odměnu od Jarušky na začátku. Že ke všemu přišel jako slepý k houslím. Nezaslouženě. Že všechny ty radosti měl jako, jako to máme my všichni Češi. My to všechno máme nezaslouženě. Ta republika – to nám „vydrškoval“ Beneš s Masarykem. A teď, co máme svobodu, to máme díky tomu, že se rozpadli Rusové, my jsme proto sami nic neudělali. To, že sídlíme blízko Němců, takže tu máme průmysl, který neměly v Rakousku. My jsme na všem vyhráli – to že tu nebyla válka, že jsme šli do protektorátu, tak se tady neválčilo, takže jsme neměli nic rozbité. My jsme na všem trochu vydělali. My jsme zdaleka neměli takové oběti, jako měli Poláci, Rusové, Jugoslávci. To, jak se máme, to je do jisté míry... Jsme vyčůraní, jako byl hrdina toho filmu. To je typický Čech. A o tom je i to podkopnutí nohy, ale tady jsem musel udělat to, že ten číšník je na něj zlý, aby si to podkopnutí zasloužil. To by byl moc velký „hajzlík“, takže my jsme tam museli udělat to, že on do něj vráží, že je na něj protivný, aby to podkopnutí bylo zasloužené.

A těch patnáct milionů, to je v knížce. Jsou tam dva miliony, ale pak je tam taky patnáct. On se tam ten Hrabal s tím nemazlil, on jednou řekl patnáct, pak čtyři. On, jak to psal, tak to po sobě nečetl. On píše, jako jiný člověk dýchá. Je to jako (já to moc neštuduji), ale vím to, že třeba ta chuva v Romeo a Julii jednou, z toho co řekne o sobě, by jí mělo být třicet, a jednou zase šedesát. On, jak to psal, tak moc nepřemýšlel a ono taky divákovi je to fuk, to je nepodstatné.

Chtěla jsem se ještě zeptat na hotel V lomu. Dítě v té knížce, přestože ne za svoje vydělané peníze, ale postavil úspěšný hotel, který mu záviděli i cizinci. A ve vašem filmu mi právě chyběla ukázka toho, že je to ta špička jeho snažení.

Film se dělá za peníze. Už kvůli těm penězům jsme to přepsali tak, že většina scén se odehrává v hotelu Tichota. A k tomu jsme museli udělat ten konec, protože my jsme neměli peníze. Já jsem v tom lomu byl, ten by se musel celý postavit znovu. Je tam jen taková nenápadná bouda, a to bychom museli postavit. To by stálo strašné peníze a ještě ty artefakty získat, to by zdvojnásobilo rozpočet. A to jsme neměli. My jsme měli jen deset tisíc korun na to, abychom zvelebili ten hotel. Takže tam jsem měl ten šťastný nápad, že on ty peníze lepí na stěnu jako tapety. Což padá k tomu, jak pan Walden si dělá koberec z peněz. Takže on lepí peníze na stěnu, protože už neví, co s nimi. Dělá, jako že tam má peníze.

Škoda, že tomu byla věnovaná tak malá část.

Už se nám to tam nevešlo. Bohužel, to jsme museli... Šlo by to, kdybych si ještě vymýšlel, možná, že by to ještě šlo, ale tam byl hlavně limit v těch penězích. Mimochodem je důležité říct ještě jednu věc, ten film nestál osmdesát milionů, ale padesát devět. Protože ještě než jsme ten film začali točit, tak ty miliony už tam nebyly. Já jsem měl v rozpočtu jen pouhých padesát devět. Čili to jsem dělal velice na koleně, a když jsem potom někde venku řekl, kolik ten film stál, tak mi to nechtěli věřit. Pro každého filmaře ten film vypadá daleko dražší, než ve skutečnosti je.